

Российская Академия Наук  
Институт философии

# **ОРИЕНТИРЫ...**

**Выпуск 2**

Москва  
2003

УДК 18  
ББК 87.8  
О-65

Ответственный редактор  
доктор филос. наук *Т.Б.Любимова*

Рецензенты  
доктор филос. наук *Е.Н.Шапирская*  
доктор филос. наук *Н.И.Киященко*  
кандидат филос. наук *А.В.Рубцов*

О-65      **Ориентиры. Вып. 2. — М., 2003. — 231 с.**

Сборник посвящен самоопределению эстетики в новой, изменившейся познавательной ситуации. Каково должно быть ее соотношение с наукой, философией, метафизикой, психологией? Является ли ее предпочтительным предметом именно искусство или же ее предмет достаточно размыт, граничит со сферами религии и магии? Каков эзотерический взгляд на искусство? Взаимодействие культур, то есть проблема Восток-Запад, придает задаче такого самоопределения эстетики особый контекст. Этот круг вопросов привлеч внимание авторов сборника.

## Введение

Один и тот же мир может быть предметом изучения науки, объектом воздействия магии и проектом духовного отношения к себе. Наука, по словам Хайдеггера, есть затаптывание сущего. Философия — это противоядие против науки, религия же это философия для толпы. Если философия — это противоядие от науки, то эстетика — противоядие от философии, обслуживающей науку. Эстетика — это последний рубеж, далее простирается сфера вообще не доступного рационализации. Эстетика и «эстетическое» образуются вокруг оценки «нравится», «это хорошо», «это прекрасно, красиво», то есть вокруг оценки, исходящей из конечной ценности, не предполагающей никакого иного основания, кроме самой себя. Основание ценности «прекрасное» в ней самой, нравится, потому что нравится, без отсылок к чему-либо приходящему. Таковы самодостаточные ценности. Далее эстетическому отступать некуда. Но это не означает, что эстетике можно свести к аксиологии, к ее приложению к конкретной области, как это иногда и делается. В этом случае эстетика была бы прикладным (частным) учением об одной из культурных форм. Соответственно подходящими методами для эстетики были бы феноменологические, структурологические, психоаналитические, то есть полностью превращали бы ее в конкретную дисциплину и фактически превратили в конкретную дисциплину о неких особых типах культурной деятельности. Эстетика, таким образом, растворяется в частных теориях: искусствознании, теории стилей и эпох (античность, возрождение, просвещение, современность), музыкальная теория, теория архитектуры, живописи, дизайна, фольклора, ландшафта и т.д. Это прямой путь распада эстетики в описаниях и частичных объяснениях фрагментов налично существующего в данной культуре. При этом распад идет по следам негативного процесса в культуре, так что основная эстетическая оценка «нравится», «прекрасно» вынуждается отрицать самую себя, то есть самодостаточная ценность оказывается внутри себя отрицанием. Иными словами, самоотрицание помещается в саму суть эстетики.

Кроме того, на судьбе эстетики становятся очевидными те трудности, которые возникают в гуманитарном знании перед натиском доминирующей в познании естественнонаучной ориентации. Проблема несводимости двух типов знания и поиска их единства предлагает еще раз обратиться к размышлениям о том месте, которое занимает или должна занимать эстетика среди других дисциплин, а также

о том, как она должна сама себя определять, обращаясь к собственным основаниям. Грубый рационализм науки охотно жертвует неуловимым для его сложившихся понятий, но эту жертву не может принести живущий человек, существование которого делается плоским через присутствие вне-эстетического и не-эстетического.

Эстетика ищет среди этих основных ориентаций себе место в их неуловимом исходном единстве. Наука, конечно, в своем истоке соприкасается и с магией, и с философией, но, отрекаясь от этого родства, оборачивается господством над так называемым материальным миром. Поэтому образом познания мира наукой становится физика, а идеальным языком описания — математика. Очевидно, для возникновения идеи «физического материального мира» были совершены определенные интеллектуальные усилия философией, введены определенные ограничения в признании одних знаний достоверными и истинными, а других — нет, то есть вовсе не-знаниями. Философия таким образом стала учением о познании, перестав быть любовью к истине.

Любое действие и любая ситуация могут осуществляться и быть поняты или научно или магически, ориентируясь на причинно-следственные отношения или телеологические. Телеологические отношения к ситуации и действия в ней могут быть строго рациональными, а могут быть магическими в зависимости от того, какие волевые ресурсы задействует ориентирующая действие мысль.

Философствование по поводу телеологического отношения и действия в ситуации, в том числе, разумеется, магического, составляет дисциплину, называемую этикой. Существующие в настоящее время этические доктрины редко осознанно включают в себя понимание магической составляющей любого действия, поэтому огромная доля повседневных действий вытеснена в сферу, которая под титулом обычаев, ритуалов и предрассудков передается в ведение этнографии. На самом деле, именно правила безопасного и, следовательно, безвредного магического действия составляют ядро морали, рационализация коей порождает этику.

Итак, первоначальное деление дисциплин, претендующих на статус философских, проходит по границе познание—действие. Однако эстетика не может быть поставлена по одну сторону границы. В определенном смысле ее предмет универсален, эстетическое может быть распространено на все сущее. В этом отношении важен вопрос о категориях эстетики, то есть ее универсалиях, без которых невозможно помыслить эстетику как дисциплину, причастную философии. Если старые категории больше не могут охватить изменившуюся ситуацию,

то это еще не значит, что не должно быть вообще никаких категорий и основоположений. Изменившийся предмет исследования также есть вызов, на который эстетика должна ответить новым самоопределением, то есть поиском более глубоких, метафизических оснований, обращением к неизменным принципам, что позволило бы поместить эстетику в изменившейся гносеологической ситуации среди других, смежных с ней дисциплин. Второй момент, также представляющий собою определенный вызов для самоопределения эстетики, это взаимодействие культур, то, что обычно мыслится под проблемой «Восток-Запад». Метафизика западной картины мира, очевидно, определила и судьбу эстетической позиции. Культуры Востока, традиционные культуры ориентированы иными метафизическими принципами. И в этом смысле особую сложность мы встречаем в том, что собою представляет и должна собою представлять эстетика в России. Обо всех этих темах речь идет в настоящем исследовании.

*Лобимова Т.Б.*

## **К пониманию эстетики как науки в современном контексте**

Ныне стало уже распространенным мнение, что традиционные науки с их столь же традиционными методиками исчерпали себя для современной публики, что ученым осталось лишь перетолковывать и интерпретировать старое, поскольку «все уже сказано»; даже традиционный научный язык изжил себя как таковой, и требуется новая форма изложения, не страдающая злокачественной академичностью и освободившаяся от издержек всепроникающего духа позитивизма и его узости.

Прежде всего, в новом контексте, новых условиях необходимы и переосмысление самого определения эстетики, и перепостановка проблемы эстетического. Известно из истории, что в древности человеку давалось сразу несколько имен, под которыми он выступал в разных сферах своей деятельности: одно имя он имел как охотник, другое принимал, когда выступал как глава рода, третье давалось ему для отправления религиозных культов или каких-то иных ритуалов подобного рода, под четвертым он был известен в каких-то внешних для рода отношениях, и т.д. Относительно эстетики наблюдается подобная же ситуация, но как бы в обратном направлении: под именем эстетики существует, на первый взгляд, несколько достаточно разных наук, если судить по тому, какое определение ей давалось разными мыслителями в разное время. Возможно, уточнение этих определений эстетики поможет прояснению ее места, роли и функций для разных сфер бесконечного эстетического пространства, где выступает и которое организует эстетическое сознание.

Совокупность определений эстетики поможет нам обрисовать общее пространство эстетического, дать его целостную панораму. Уточнение же содержания каждого из определений поможет посте-

пенно, шаг за шагом, вычлняя отдельные участки или срезы этого пространства, наполнить его смыслом и содержанием, проникнуть во внутреннюю сущность конструкции каждого выделенного его участка. Тем самым мы создаем пространство, наполненное смыслом, мы организуем его как целое, вносим порядок, помогающий понять смысл и целого, и отдельных его частей. Когда пространство эстетического упорядочивается в эстетическое пространство, то это означает изменение статуса этого пространства. От обозначения поля пребывания качества мы имеем возможность перейти к определению качества самого пространства, пониманию его организации, его общей структуры. При этом наша организация будет касаться не только вершин эстетического осмысления — каких-то главных, наиболее общих категорий, — но всей совокупности понятий, позволяющих расчлнить нерасчленное и текучее спонтанное эстетическое сознание, охватывающее весь живой массив многосложного и цветущего эстетического бытия мира.

Самое первое определение эстетики дал, как известно, немецкий философ, последователь Лейбница *Александр Готлиб Баумгартен* (1714—1762), который и ввел сам этот термин. Его книга «Aesthetica», оставшаяся незаконченной, вышла во Франкфурте-на-Одере в 1750—1758 гг. До него эстетики не существовало ни как отдельной области исследований, ни как особой философской дисциплины. Отделив высшее, рассудочное познание, ставшее предметом логики, от низшего, чувственного познания, Баумгартен заложил основу разработки теории чувственного познания, его форм и проявлений, став, таким образом, родоначальником науки, которую он назвал эстетикой. Данный термин был воспринят неоднозначно, и некоторые исследователи пытались его оспорить. Однако заменить его каким-либо другим не удалось.

Чувственное восприятие прекрасного как совершенства, образованного сочетанием *содержания, выражения и порядка*, Баумгартен определил как эстетическое наслаждение. Введя понятия «субъективное» и «объективное» для описания объекта и процесса эстетического восприятия, он подвел основания для развития эстетики в качестве философской науки. Именно к Баумгартену восходит традиция определять эстетику как прежде всего науку о прекрасном, а его главным воплощением считать искусство. Эта традиция была закреплена в немецкой классической философии — в трудах Канта, Гердера, Шиллера, Шеллинга, Гегеля.

*Г.В.Ф. Гегель* логически завершил начатую Баумгартеном построению философской эстетической теории, создав энциклопедически полную, всеобъемлющую *систему эстетики*, в которой теоретический

анализ был развернут в контексте исторического развития всей культурно-художественной деятельности человека. Следуя традиции, заложенной Гегелем, эстетика часто определялась как прежде всего философия искусства. Данная точка зрения издавна имеет своих многочисленных сторонников и соответствующее обоснование. Однако в этом случае, как считает Р.Дж. Коллингвуд<sup>1</sup>, возникает вопрос, является ли философия искусства лишь специальной областью упражнения интеллекта, или же она имеет выход в практическую сферу, реально помогая понять отношения художника и общества, определить место искусства в жизни в целом и т.д. Представляется, что имеют значение и важны оба альтернативных варианта ответа.

Другая линия эстетической концепции Баумгартена, касающаяся признания чувственного познания особым и отличным от рационального, но равноценным ему способом познания, получила свое развитие во взглядах сенсуалистов, которые полагали эстетику наукой о чувственном восприятии. Однако в современном прочтении, обогащенном развитием психологии, эта позиция не предстает лишь констатацией некоей эмпирической основы эстетики. Благодаря исследованиям Л.С. Выготского, связавшего чувственные формы с социальным содержанием и выделившего специальные эстетические эмоции в отличие от эмоций просто жизненных, мы сейчас имеем основания говорить не столько о просто чувственной основе эстетического восприятия, но именно о существовании специальной культурной чувственности, когда чувства развиты, обогащены, утончены.

Так же часто эстетику определяют как науку о прекрасном. Прекрасное, действительно, является основной эстетической категорией, ибо красота, наряду с добром и истиной, образует исходную триаду «истина — добро — красота». Красота выступает одним из фундаментальнейших оснований бытия мира, означая самую совершенную и законченную форму организации. Именно красота выступает как свидетельство и доказательство единства мира, о чем пишут крупнейшие представители естественных и точных наук — А. Пуанкаре, Г.Г. Харди и др.

Подобная позиция представляется весьма оправданной и привлекательной. Однако наряду с прекрасными категориями эстетики выступают и трагическое, и комическое, и даже безобразное. Поэтому именование эстетики наукой о прекрасном можно считать некоей условностью или символической метафорой. Тем более, что существует большое число разбегающихся толкований того, что есть сама красота, и существующее расхождение на этот счет делает не слишком фундаментальным возведение всей системы науки на основании, которое само не имеет единого толкования и четкой определенности.



Следующее определение эстетики восходит к традиции, обозначенной Б.Кроче, который называл эстетику наукой о выражении и общей лингвистикой. Чтобы что-то было воспринято, оно прежде должно быть выражено. Не выраженное в тех или иных внешних формах, никак не опредмеченное в том или ином материале, не может стать объектом восприятия, анализа, оценки, начинающихся с чувственных впечатлений, и тем самым не может выступать в качестве эстетического объекта. Таким образом, выраженность есть столь важный феномен в сфере эстетики, что само определение ее не может игнорировать эстетической деятельности выражения, в то же время это и основа специфического для всех феноменов эстетического сознания явления: предполагая осознаваемую чувственность, реализуемую через переживание, оно определяет ментальную основу самого существования собственно эстетической реакции. Это и дало Б.Кроче основание рассматривать эстетику как саму логику чувственного познания.

Существовал и взгляд на эстетику как на психологию фантазии. Этим не только признавалась большая роль фантазии и воображения в искусстве, в создании образа, в формировании художественного замысла или работе над его воплощением, требующим непрестанной подпитки воображения, но и обращалось внимание на то, что существует некая эстетическая реальность, которая разворачивается в сознании человека, а ее восприятие и переживание происходят в его душе. Таково, в частности, было мнение на этот предмет В.Гумбольдта и Л.Саккетти<sup>2</sup>.

Интересную концепцию эстетического представляет **В.С.Соловьев**. В его понимании эстетика выступает как наука о результатах грандиозного естественного процесса организации природных форм по законам красоты и столь же естественном перенесении этих форм организации в человеческую деятельность, наполняемую духом прекрасного. Можно с определенной степенью допущения сказать, что это были основы понимания эстетики как своего рода науки об организации. Принципы же понимания самой организации были заложены А.А.Богдановым в его «Тектологии», т.е. всеобщей организационной науке. В той или иной форме подобной позиции придерживалось и большинство практиков искусства, которые пытались дать теоретическое осмысление собственного опыта. Так Л.-Б.Альберти, например, полагал, что красота означает некую устроенность предмета, которая образует такую органическую его целостность, в которой ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав при этом хуже.

Еще одну позицию представляет *А.Ф.Лосев*. Эстетика, заявляет он, имеет своим предметом логос выражения эйдоса, т.е. порядок и принцип выражения идеи. Благодаря *А.Ф.Лосеву*, эстетические понятия приобретают ментальный статус логических категорий, а рассмотрение эстетических феноменов — строгость и четкость научного анализа. В то же время Лосев, расширяя сферу понимания эстетического, не отвергает и определения, данного *Б.Кроче*. «Эстетика, — пишет он, — не есть просто наука о прекрасном, так как сюда, кроме прекрасного входят и области трагического, комического, юмористического, ирония и т.п. Поэтому лучше говорить, что эстетика есть просто наука о выражении, т.е. о том, как невидимое внутреннее дано во внешнем воспринимаемом и нашим зрением и всеми прочими внешними чувствами»<sup>3</sup>.

Современный отечественный эстетик *М.С.Каган* предлагает понимать эстетику как некую бимодальную конструкцию, ибо она, по его мнению, охватывает два взаимосвязанных круга явлений: «сферу эстетического как специфическое проявление ценностного отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей»<sup>4</sup>. Представляется, однако, что в основе обеих этих сфер лежат общие принципы и механизмы отношения человека к миру, иначе эстетика распалась бы на две отдельные научные дисциплины, если бы эти различные, на первый взгляд, сферы не были столь тесно объединены общей способностью людей. Действительно, если человек развил способность к построению ценностных отношений с миром, то эта его способность не может не проявиться и в сфере его художественной деятельности, которая является одной из форм проявлений человеческой деятельности вообще. Здесь следовало бы провести различие между эстетическим и художественным, хотя это не всегда оказывается просто. Так, изучаемое в рамках эстетики искусство выступает как эстетический феномен, но своеобразие его не может быть понято без анализа художественных средств его воплощения. Однако если бы мы стали рассматривать только лишь художественную сторону искусства, взятую в отдельности, то это явилось бы скорее предметом исследования в искусствоведении, чем в эстетике. Художественное в эстетическом подходе рассматривается с позиции его эстетического бытия: возможности эстетического восприятия, эстетической оценки и т.д.

Эстетика и не может быть наукой о только человеческой деятельности, даже если последняя носит особый ценностно-эстетический характер, ибо тогда за ее пределами оказалось бы все существование эстетически выразительных форм природы, все богатство эстетичес-

кого бытия мира, которое в своем материальном, совершенно, целесообразно и выразительно организованном субстрате существует независимо от того, воспринято ли это человеком.

В целом можно было бы определить эстетику как науку о совокупности способов выражения формального многообразия мира и способов их восприятия и оценки. Эстетика — это искусство совмещать и гармонизировать требования культурных норм и спонтанность человеческой чувственности, которая соответствующим образом воспитана и подготовлена, иными словами, является именно человеческой чувственностью, обогащенной всем опытом бытия человека в мире и его осмыслением.

Итак, эстетика, в каких бы вариантах и модификациях мы ни представляли ее предмет, этот *свой предмет*, как и всякая другая наука, имеет, хотя, разумеется, его содержание и понимание в той же степени подвержены историческим изменениям, как и содержание отдельных эстетических понятий или категорий. Подобное изменение обусловлено как внутренними закономерностями развития самой науки, внутренним переструктурированием и перемещением акцентов, так и развитием и изменением общего контекста, в частности изменением той картины мира, которая складывается в результате достижений научного знания и обуславливается уровнем общего понимания мира. Последнее же, в свою очередь, в значительной мере определяется и окрашивается содержанием общественной ментальности, образуемой факторами социокультурного и психологического порядка. При этом, как следует из вышесказанного, изменяется не только понимание того, что же составляет предмет эстетики, но и сама дефиниция эстетики, ибо меняется содержание объема понятий и представлений, определяющих объект эстетических исследований.

Объект же эстетических исследований существовал задолго до того, как сложилась наука эстетика, получившая свое нынешнее имя лишь в середине XVIII века. Соотносимость эстетики с общими представлениями о мире, уровнем его понимания выражалась в тенденции к определенному расширению ее предмета, к выступанию на передний план то одних, то других его сторон. Истолкование эстетики как теории красоты или философии искусства сужает ее предмет той или иной стороной проявления эстетической действительности.

К настоящему времени сформировалась ментально-гносеологическая основа для интерпретирования эстетики как науки о всеобъемлющих эстетических отношениях, которые охватывают все многообразие взаимодействий человека с миром, в котором фиксируется

эстетическое содержание действительности. Эстетическое отношение соединяет в себе и *познавательный*, и *ценностный*, и *деятельностный* подходы, имеет *творческий* характер; именно эстетическое отношение лежит в основе умения видеть, узнавать, понимать красоту, в основе способности создавать ее и проводить в жизнь во всех ее проявлениях.

Универсальность эстетического отношения как оформления наиболее целостного восприятия человеком и мира, и себя самого, подчеркивалась также американским эстетиком Д.Дьюи, который полагал, что эстетический опыт, в силу его характера и непосредственной имманентности, поскольку приобретается только личным восприятием и переживанием, является моделью для всякого опыта вообще. И если выделить из всего массива потребностей человека, существующих у него на данный момент, потребности истинные, подлинно человеческие — такие, как потребность в самовыражении, творчестве и т.п., — то можно обнаружить, что они либо имеют эстетическую природу, либо включают в себя необходимый эстетический компонент.

Подобным же образом, хотя и с других методологических позиций, рассматривал эстетику в качестве модели для онтологии Х.-Г.Гадамер. Через понятие игры эстетическая реальность у Гадамера приобретает онтологическое бытие. Эстетическая реальность, отображающая действительность, т.е. удваивающая ее, обладает таким же бытием, как и действительность «исходная». В итоге достигается как бы равнобытийность объекта и его отображения. Образ объекта столь же реален, как и сам объект, иллюзия столь же реальна, как и объект, иллюзией которого она выступает<sup>5</sup>. Таким образом, изображение объекта не имеет никакой бытийной ущербности, никакой недостаточности бытия в сравнении с самим исходным объектом. Однако сама развиваемая Гадамером онтология, если рассматривать ее с точки зрения теологически ориентированной философии, имеет принципиальный изъян: это эстетика без Бога, ибо сотворенный Богом объект и сотворенное человеком его изображение не могут считаться равнобытийными. Бытийное уравнивание жизни и искусства означает и ценностное уравнивание двух типов реальности, и необходимость построения иной гносеологии.

Расширяется и само понимание эстетических отношений человека к миру; расширяется мир, открывающийся глазам и уму человека; расширяющемуся миру соответствует расширяющееся сознание. В связи с достижениями научного знания, изменением самой научной парадигмы происходил и происходит пересмотр объема так называемых первопонятий, характеризующих сами основы бытия мира.

В число подобных первопонятий прочно входит, например, понятие «организация». Действительно, все, что существует, всегда так или иначе организовано — от природного объекта до художественного произведения. И именно организация предмета, в процессе которой создается (или приобретается) его форма, через которую выражается (выявляется) его смысл, становится объектом эстетической оценки, когда предмет определяется как прекрасный или безобразный.

Стремление к организации, означающей упорядочивание, есть не только один из движущих факторов развития мира, но и естественная тенденция отражающего мир человеческого мышления, человеческой деятельности. Именно организация, будучи внесением определенной структуры в среду неорганизованную, неструктурированную, недифференцированную ни в плане смыслов, ни в плане ценностей, ни в плане выраженности, является условием превращения однородного, безобразного, неоформленного скопления элементов в определенное целое — в его внутреннем единстве, сложном соотношении его уровней, иерархии значений. И именно в ходе организации создается та форма, которая становится и основой бытийной определенности вещи, ее идентичности с самой собой, и «линией взаимодействий», связывающей вещь с остальным миром и в совокупности этих связей и отношений позволяющей реализовать ее функции, т.е. в конечном счете обнаружить смысл бытия данной вещи в мире. В сфере художественной деятельности форма не только становится тем, в чем сохраняется смысловое единство произведения при его функционировании в самых разных контекстах, но и составляет то, что позволяет отделить искусство от неискусства.

Сама красота, центральная категория эстетики, в содержании которой наиболее наглядно проявлена связь между общими модусами восприятия реальности и способом оценки ее явлений, может быть определена как форма, в которой наиболее целесообразно, лаконично, совершенно и выразительно представлена сущность предмета, выявлен его смысл и возможность реализации его функций. То есть она может быть представлена как организация, как особый или даже высший тип ее, ибо основы этой организации, обеспечивающей оптимальный режим функционирования и обмена с окружающей средой, оказывается условием и средством эволюционного развития, определяя успех в той «битве шансов», выражаясь словами П.Тейяра де Шардена, которой является эволюция.

О красоте как объективной форме вещей в природе, выступающей естественным результатом космогонического процесса, в котором создается «сложное и великолепное тело нашей Вселенной», пи-

шет известный русский философ Вл.Соловьев<sup>6</sup>; это, по сути, как бы предвосхищение в эстетической сфере идей синергетики, с которыми позже выступит И.Пригожин, утверждающий, что в мире, наряду с энтропийными силами разрушения и распада, действуют и силы самоорганизации, которые ведут к повышению уровня упорядоченности мира, его организации на пути к совершенству и гармонии. Это объясняет то единство принципов построения форм красоты, которая может быть присуща самым разным объектам в природе и которая выступает в искусстве, кладущем в основу организации своего художественного языка те принципы естественной самоорганизации в природе, которые и приводят к появлению объектов, оцениваемых человеком как прекрасные.

Так, принципы симметрии, ритмического построения в пространственных и временных структурах, определенные количественные соотношения и т.п., лежащие в основе художественных форм выражения, суть принципы проявления действия структурообразующих сил самой вселенной. Принципы построения гармонических форм едины для космоса, как един для всех его форм общий принцип убывания энтропии. Если взять, например, принцип «золотого сечения», который выступает не только структурной закономерностью построения форм в искусстве архитектуры, живописи, музыки, но является основным морфологическим законом в природе, характеризуя практически все геометрические и астрофизические отношения величин в Солнечной системе, то он выступает частным случаем общего закона ритма, являющегося краеугольной основой построения бытия и функционирования Космоса. Золотое сечение являет особую форму возврата к одной и той же определенной ритмической пропорции в пределах одного предмета, что столь же определенным образом организует ритм человеческого восприятия. Осваивая пространственные и временные характеристики бытия через построение форм пространственно-временной организации искусства, человек следует общим законам организации сущего.

Организационный подход к пониманию красоты не только позволяет по-новому понять смысл и механизм ее возникновения, образования или построения, но и помогает системно-структурно «расположить» содержание эстетики в ее стремлении охватить соответствующую сторону отношений человека к миру. Через понятие организации могут быть представлены все формы эстетического проявления, эстетической деятельности человека в мире — от идеальных построений в пространстве воображения до практической реализации в создании рукотворной красоты. Организация не только помо-

гает объединить все оформленные объекты мира — от цветка до художественного образа, от атома до Вселенной, — она наполняет конкретным смыслом утверждение о единстве мира в его построении и выражении.

**Выраженность** вещи — само условие ее включения в сферу эстетического рассмотрения, ибо невыраженность означает невозможность чувственного восприятия и оценки вещи как эстетического объекта. Сама выразительность при этом понимается не просто как внешнее качество, но как способ проявления глубинных закономерностей внутренней организации, определяющей **наличие определенных свойств и качеств**. Тех качеств, которые, в частности, позволяют судить о красоте предмета, ибо в ее понимание входит оценка целесообразности, т.е. наиболее информационно-энергетически емкого обнаружения сущности вещи. Это означает условие ее действительного функционирования, а следовательно, и выявления ее смысла, ибо смысл реализуется через отношения. Выразительность формы в искусстве не только условие проявления смысла, но предпосылка самого его становления, выступающего при восприятии произведения через его форму.

Выраженность являет способность вещи в своей качественно-бытийной определенности быть явленной в мире, утвердиться в нем посредством системы связей с окружением. Поэтому в эстетике, анализирующей закономерности построения выразительных форм, вписывающих предмет в окружение, мы имеем дело с самой логикой чувственного познания, открывающей мир в его многоуровневой воплощенности. При этом воплощенная форма при ее восприятии становится логикой развертывания смысла оформленной и явленной вещи.

Связь искусства с действительностью через «алгоритмы» организации красоты, в своем гармоническом порядке и совершенстве выступающей как антиэнтропийный фактор, показывает, что значение искусства не исчерпывается воспроизведением «готовых» образов красоты; искусство представляет собой своеобразный и глубокий по своему действительному значению мыслительно-деятельностный феномен, который человек создает как **род**, исходя из своих потребностей утверждения в мире и адекватного функционирования в нем. А истинно адекватным поведением может быть только поведение **творческое**. И в своем творчестве человек как бы продолжает свойственными ему средствами дело организации мира, начатое природой, не только воссоздавая красоту мира, но и творя ее новое бытие.

Человек в искусстве умножает бытие красоты в мире, отвоевывая пространство у неопределенности, у хаоса. Выявление и использование им в его художественной деятельности законов ее

организации в природе еще полнее обнаруживает тесную связь человека с миром, необходимость их взаимопараллельного развития: не противостояния человека природе, а равноправного участия в выявлении заложенного в ней потенциала движения к красоте. И если до человека гармония и красота возникали в природе лишь как результат стихийно протекающих процессов самоорганизации в ней, то с приходом человека творчество гармонии и красоты становится сознательной и целенаправленной деятельностью его по организации окружающего мира, по утверждению человеческого содержания порядка.

Человек в искусстве воплощает идею красоты, как он ее понимает, и его художественно-эстетическая деятельность как выражение в широком смысле означает глубинное проникновение в формальную структуру реальности, образуемую внешними и внутренними ее формами. Эстетическая функция человеческого познания — это функция открытия и воплощения красоты. Природа и человек оказываются связанными общим делом творчества красоты. Взгляд на человека как на сотрудника космоса, садовника космогенеза был характерен для В.С.Соловьева, К.Э.Циолковского, В.И.Вернадского, для идей русского космизма в целом.

Понятие красоты, в котором реально фокусируются и взаимоотражаются представления о норме, мере, гармонии, совершенстве, целесообразности, идеале, ценности, одинаково приложимо к явлениям и природного, и общественного, и художественного порядка. Как красота воспринимается и естественная организованность в природе, существующая независимо от человека, и специальная организация произведения искусства, когда красоту создает сам человек, как красота воспринимается и оценивается изящество решения задачи или совершенство теории в науке. Таким образом, красота воспринимается как нечто такое, что может быть присуще совершенно различным предметам, процессам и явлениям, если их организация вызывает, воплощает или отвечает чувству внутренней гармонии и создает ощущение внешней согласованности с окружением. Именно организация помогает проявить смысл предмета, позволяя ему вписаться в общее бытие мира, утверждая в нем свое бытие в его определенности и выраженности.

Поскольку прекрасное существует как наиболее целесообразное в истинности проявления его природы и сущности, то раскрытие законов рождения или построения красоты означает проникновение в глубинные закономерности, лежащие в основе организации и проявления мира и управляющие его развитием. Сама красота, становящаяся общей закономерностью, прокладывающей путь через хаос случайного и необязательного, предстающего эстетически невырази-



тельным, осуществляется как полнота и форма проявления общественного в единичном. Слова известного ученого-биолога А.А.Любищева о том, что развитие биологии убедило ученых в наличии природных законов, ограничивающих многообразие форм и регулирующих развитие, обеспечивая этим определенную устойчивость существования, заставляет думать, что красота, очевидно, и есть такая организация, которая препятствует слишком большому «разбеганию» форм проявления жизни, лишаящему их устойчивости. Красота же и являет этот особый тип организации, выявляющий закономерно-целесообразный способ построения системы, обеспечивающий одновременно и ее устойчивость, стабильность, и способность к изменчивости, возможности развития.

Развитие красоты — на этапе активного вторжения сознания в мировые процессы и с учетом его определяющей роли в превращении мира как целого в объект эстетического восприятия и оценки — это развитие ее понимания в том глубинном ее смысле, который открывается человеку, когда он выходит за рамки замыкающей его кругозор на себе антропоцентричности и смотрит на мир без предвзятой ограниченности, налагаемой той эстетикой, которая долгое время строила мир по мерке человека, почитаемого «мерой всех вещей». В этом случае он становится способен понимать красоту как внутренне закономерный и глубоко обоснованный принцип организации мира, не навязывая ему своих «мерок», не противопоставляя себя ему. Таким образом, не только восприятие мира в его целом, в его единстве, но и восприятие мира и человека как общей системы, в единстве их взаимодействия, в творческом диалоге, открывает проблему красоты в новом ракурсе. Красота как совокупная сила космоса и человека, объединившая их против энтропии, выступает одним из фундаментальных оснований бытия, обеспечивающим его существование, сохранение и развитие.

Итак, подход к красоте как к организации, означающей определенный порядок, выравнивающий хаос, расширяет рамки самой проблемы красоты от рассмотрения ее внутренней организации до постановки вопроса о возникновении красоты как антиэнтропийном событии. Это ставит проблему красоты в контекст идеи единого космического процесса эволюции, сообщая понятию красоты космическое содержание. Антиэнтропийная сущность красоты определяется тем, что ее организация в самых своих глубинно-причинных основах опирается на те же закономерности, в соответствии с которыми построены реальные космические процессы формообразования и упорядочения.

Красота оказывается вовлеченной в общую систему действия глобальных антиэнтропийных сил, ибо ее законы составляют код той комплексной информации, которую несет предмет, определяемый как прекрасный в совокупности всех значений данного понятия. Современное понимание энтропии, связанное с теорией информации, означает признание информационных взаимодействий одной из форм проявления всеобщей связи явлений в том единстве мира, которое ощущается и обнаруживается все более явно. Вовлечение предмета во всеохватывающее целостное эстетическое отношение означает, с одной стороны, включение предмета в общую картину мира (в его порядке, соразмерности, соответствующем месте в общей системе, его человечески-ценностном значении), с другой — служит упорядочению человеческого представления о действительности путем выстраивания соответствия представления о ней — ей самой. Тем самым осуществляется движение к общей определенности, упорядочению и внешней, и внутренней реальности.

Взгляд на красоту, представленную в контексте мира как целого и являющуюся особым типом организации, наиболее целостно выражающим всю сумму условий окружающего мира и отвечающим тенденциям его развития, позволяет с этой общей позиции и в обозначенном широком ракурсе подойти к определению эстетики, отражающему своеобразие понимания ее предмета и места на настоящий момент. При этом определяющими, исходными пунктами выступают понятия выраженности и организации, т.е. формы и структуры смысла, что и составляет характеристику бытия вещи в системе отношений мира; выявляя сущность предмета, организация красоты как формы предмета выявляет не только порядок его смысла, но и способ включения его в общий порядок мира и порядок отношений с миром.

Эстетическое отношение, имеющее человечески общезначимый характер и совмещающее и гармонизирующее требования культурной нормы и спонтанность человеческой чувственности, является целостным и всеохватывающим отношением к миру, включающим, в силу его специфики, типа закрепляемых в нем связей и их содержания, вопросы онтологического, гносеологического, аксиологического, психологического порядка. Поэтому неудивительно, что именно в сфере эстетики обнаруживаются такие синтетические ценности, которые по своей общности могут быть, как считал Г.Башляр, сравнимы с математическими символами<sup>7</sup>. Расширение сферы эстетики от области художественных форм, области искусства, до сферы действия общих законов существования, обнаружения, проявления мира в его формах, включенных в общую динамику движения,

развития Вселенной, открывает подлинное значение красоты как явления космического порядка, затрагивающего фундаментальные вопросы строения мира.

Помещение эстетических проблем в общий контекст идеи единого космического процесса эволюции Вселенной означает определенный ракурс рассмотрения эстетики в системе самых общих знаний о мире, ибо движение к красоте, как показывают конкретные исследования из области биологии, физики, астрофизики и других наук, укладывается в магистральный путь движения развития мира, красота же порождается требованиями оптимальности этого развития. В этой связи сама красота предстает не только как эстетическая, но как общефилософская проблема, решаемая на территории и средствами эстетики.

Таким образом, в открывающейся перспективе современного рассмотрения эстетических форм как форм запечатления действия энергий космогонического процесса возникает возможность широкого обозначения сферы эстетики. В этом пространстве толкования эстетики может быть определена как наука об общих законах организации выразительных форм, будь то произведение искусства или мир как целое в его единстве, коль скоро они могут быть чувственно восприняты и оценены со стороны их человечески ценностного содержания. Предметом эстетики в таком подходе становится все сущее, взятое в определенном модусе восприятия. Этот подход к пониманию эстетики в определенной степени опирается на идеи Б.Кроче и К.Фосслера, рассматривавших эстетику как науку о выражении, однако это их широкое толкование относилось к достаточно узкому контексту. Идеи русского космизма позволили сообщить этому пониманию глубину космического видения и расширили горизонт его толкования утверждением философии всеединства, которая могла бы включить в себя и эстетику всеединства. Идеи синергетики Г.Хакена и И.Пригожина дали конкретную научную основу для такого подхода. Синергетика как выражение интегративных тенденций в современной науке представила глобальную картину мира в свете утверждения об универсальном характере организации в космосе, позволив истолковать порядок красоты как объективное произведение космогонического процесса, а принципы ее построения — как выражение логики его развития.

Это расширительное понимание эстетического вполне согласуется и со словами А.Ф.Лосева о том, что «логос выражения эйдоса есть предмет эстетики»<sup>8</sup>. Иными словами, предметом эстетики может считаться способ и порядок выражения явленного, т.е. организация

выражения всего, что может быть выражено и явлено, а следовательно, воспринято и оценено. Этим определением охватывается все богатство проявлений эстетического содержания мира, его формального многообразия. Эстетика как наука изучает совокупность способов выражения формального многообразия мира, универсальных и объективных способов организации как предметов, процессов и явлений мира, так и их восприятия и оценки.

В то же время подобное всеохватывающее отношение, реализуемое через особый характер восприятия и переживания, есть работа целостного человека, и оно не может быть реализовано в частичной форме, например, только рационально, или только чувственно. Это комплексное отношение, вовлекающее в свое переживание все способности и все уровни психической организации человека. Эти интегрирующие сущность человека переживания необходимы для становления самой души человека и последующего ее развития. Таким образом, человек с необходимостью формируется одновременно в двух планах: он воспитывает себя как достойного и всестороннего субъекта эстетического отношения, способного к самым тонким и сложным эстетическим чувствам, переживаниям и поступкам, ибо может внести в мир не больше, чем есть в нем самом; с другой же стороны, человек делает себя состоятельным объектом такого отношения, ибо сформированная у него эстетическая способность представления позволяет ему воспринимать в качестве объекта и свой собственный внутренний мир, собственные состояния и переживания. И именно эстетические впечатления запускают механизм формирования человеческой души и могут, в свою очередь, становиться управляемым, специально организованным и действенным способом этого формирования, в особенности, когда складывается специально выделенная область эстетической деятельности — искусство.

С оформлением эстетической умной чувственности становится возможным создание общей картины мира, необходимой человеку для построения адекватного поведения в мире, для планирования и осуществления всей своей деятельности. Эстетическое развитие человека как развитие целостное аккумулирует и гармонизирует в себе и собой весь строй человеческих чувств, мыслей, представлений — всего человеческого сознания. «Я убежден, — пишет Гегель, — что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Философия духа — это эстетическая философия»<sup>9</sup>. Таким образом, сфера эстетики — это целостный мир как эстетический объект, это

целостное отношение, которое может быть только эстетическим в своей целостности, и это целостный человек, способный сформировать и развивать подобное целостное отношение, поскольку сама душа его, по словам М.М.Бахтина, есть становящееся во времени внутреннее целое, которое «построется в эстетических категориях»<sup>10</sup>.

В свое время А.Швейцер сетовал на слабое влияние этики на нашу культуру, упрекая этику в том, что она неглубока и несовершенна, ибо настоящая, подлинная этика должна иметь предметом не только отношения к людям, но наши отношения ко всему сущему. Именно с помощью такой этики, считал он, можно достичь духовной связи со вселенной. То же самое следовало бы сказать и об эстетике, которая, чтобы также быть настоящей и подлинной, должна иметь предметом не только искусство и не только прекрасное; чем больше она будет связана со всем сущим, чем глубже будет проникать в явления мира, тем глубже и органичнее будет она пронизывать все наше мировосприятие и тем в большей степени будет определять нашу деятельность, делая ее универсальной, а ее объект — совершенным. Тем большим будет и участие эстетики в развитии и совершенствовании самой человеческой природы, т.е. в становлении эстетического субъекта. Эстетическое — это имманентное и неустранимое свойство человеческого восприятия, и, следовательно, речь может идти лишь о том, какие формы оно будет принимать и каким духом будет наполнено. И если эти формы будут утончаться и одухотворяться, если человек через них будет ощущать свою неразрывную связь с бытием и смыслом мира, если будет становиться все более универсальным в своих связях и проявлениях в мире, он будет продвигаться и сам к совершенству и гармоничности своего существа.

Поэтому представляются совершенно неоправданными сетования на то, что эстетика исчерпала свой творческий потенциал, свою проблематику. Возможно, только сейчас, когда перед эстетикой открывается весь мир, представший как ее объект, и начинается подлинное время *действительной* эстетики, которая от подготовки и подступов к эстетической тематике перейдет к решению проблем основополагающего характера, имеющих жизненно важный смысл для осознавшего себя космическим жителем человека. Именно эстетика, соединяющая в себе строгость и четкость логики, аналитичность и фактологичность науки, творческую свободу мысли, способность к интуитивным прозрениям, свойственные искусству, явится подлинно философской наукой, способной решать самые глубинные и самые актуальные проблемы бытия человека и мира. Область эстетического неисчерпаема, проявления прекрасного бесконечны и без

граничны. И только эстетика *реально* осуществляет эту кажущуюся невозможной связь между вещественной формой осязаемого предмета, переживанием его смысла и духовным постижением его красоты, это немыслимое восхождение от земного проявления бытия («последнего искусства земли», как писала о красоте М. Цветаева) к метафизическому плану идеального замысла о нем, к выражению невыразимого. Если искусство в общем-то занято тем, чтобы, условно говоря, «вылепить из лунного свеченья тяжелый, осязаемый предмет» (Б. Ахмадулина), то эстетика осуществляет как бы обратную «операцию» — фиксируя красоту и гармонию мира, выводит мысль к их истоку и причине. Хочется думать, что и художественное развитие человечества как способность его выразить и реализовать себя в мире — в тех или иных формах — не будет иметь пределов, и эстетика будет следовать за этой его художественной эволюцией.

В свое время В. С. Соловьев, обосновавший возможность подхода к эстетике как к науке об организации мира, сформулировал основы философии всеединства, тем самым создав контекст для постановки вопроса и об эстетике всеединства. Когда весь мир в его единстве и целостности становится, как говорилось выше, объектом эстетики, тогда и эстетика приобретает фундамент для выстраивания объективной онтологии, а ее ценности — безусловное онтологическое основание. Это сообщает эстетическим ценностям их истинное содержание в той иерархии ценностей, которая складывается в данной онтологии. Возможность же усмотрения метафизического основания красоты сообщает этой онтологии вектор вертикального измерения, что определяет образование в пространстве эстетики, на ее территории, ее средствами реального поля ценностей. Эстетическое — в таком контексте и такой интерпретации — приобретает универсальную форму и выражения, и самого понимания.

Действительно, основная категория эстетики — красота — выступает более безусловной, чем даже, например, истина, ибо истины, как известно, отменяются другими истинами, оказываясь с развитием знания неполными, относительными. В красоте же меняются лишь способы ее понимания и форма проникновения в ее суть и смысл. Красота органична и безусловна, ибо существование ее форм не зависит от человеческой субъективности, которая определяет лишь ее восприятие человеком, в то время как сами принципы организации красоты определяются общими законами формообразования во вселенной.

Когда кажется, что «все сказано», приобретает особое значение форма выражения известного содержания, повышается роль формальных — технических и эмфатических — элементов организации

высказывания. Сама форма становится смыслообразующим моментом в том языке, информативность которого «переключена» модусом восприятия. В связи с этим, например, повсеместно отмечается процесс эстетизации философии, что программно отмечается и практически проводится в постмодернизме, язык представителей которого намеренно становится нечеткими, ассоциативным, оперирующим не столько строгими доказательствами и четкими обоснованиями, сколько метафорами, сравнениями, отступлениями, аллюзиями.

Эстетическое как особый модус восприятия и познания мира определяет и методологию соответствующего целостного истолкования мира и поведения в нем. Известный американский ученый Дж.Сантаяна в своей работе «Смысл красоты» справедливо определял уровень культуры человечества не количеством произведенных или освоенных материальных благ, а количеством внимания, направляемого на «украшение» жизни, т.е. на выявление красоты, на ее утверждение в сознании и следование ей в деятельности людей. Именно развитие эстетического восприятия позволяет, например, правильно понять и оценить феномен виртуальности, который в современной жизни занимает все большее место: виртуальные чувства, виртуальная экономика, виртуальная реальность. И именно эстетический анализ позволяет дифференцировать эстетическую и художественную реальность, с одной стороны, и рождаемую техническими возможностями виртуальную реальность, с другой, как разные типы идеальной реальности, возникающие из разного типа отношений к ней и разного способа ее актуального становления и переживания. Эстетика с помощью сложившегося в ней понятийного аппарата и специфической методологии познания помогает понять природу современного мифотворчества, отделяя образы от симулякров, идеалы от имиджей, синтез от коллажа, объяснение от подмены. Таким образом, эстетический метод и эстетический язык оказываются сегодня наиболее адекватными способами истолкования современной реальности, понимания многих ее явлений и форм.

В то же время эстетика XX века, развивавшаяся вполне в классическом стиле, так и не успела стать в полном смысле традиционной. Кризисное состояние самой эстетики, как и высокой, классической культуры в целом (что обусловлено внеэстетическими факторами: экономической реальностью, утверждением информационного общества, давлением повсеместной переоценки ценностей и т.п.), определяется уходом ее в так называемые локусные исследования, бесконечно длинные рассуждения бесконечно малых объектов, на которые дробится, в которых фрагментируется реальное бытие мира,

только что осознанного как целостный. В результате становится все меньше исследований общего характера, задачей которых всегда было придание общей перспективы частным исследованиям, их «умещение» в общей картине мира. Таким образом, не успев развиваться, эстетика *всеединства* уже заменяется эстетикой *локуса*. Однако если локусы как некие «факты» бытия все-таки, в принципе, конечны, то сами принципы (которыми и занимается наука, в том числе эстетика) фактически неисчерпаемы... При этом эстетика все более интересуется повседневностью, мельчайшими движениями во внутренней вселенной человека, «лабораторией» его импульсов и мотиваций, структурой его воображения. Она берет в фокус своего эстетического взгляда обычную жизнь обычного человека, эстетизируя сам поток его существования.

Действительно, как полагал уже упоминавшийся Д.Дьюи, всякий завершенный, законченный в себе опыт является эстетическим. Обратимся для примера к широко распространенной ныне литературе специфического восточно-мистически-детективного жанра, к роману «Кайсё» американского автора Э.Ластбейдера. Один из его восточных героев До Дук, без всяких видимых причин убивающий свою жену, совершает этим «законченный в себе опыт»: «Лезвием ножа рассекая ее от живота до сердца, он с напряженным интересом следил за тем, как на лице ее поочередно сменялись изумление, неверие, растерянность и ужас. Душа его с наслаждением впитывала в себя каждый и тончайший оттенок ее предсмертных ощущений»<sup>11</sup>. Далее До Дук рассматривает вывалившиеся внутренности своей жены, «сизо отсвечивающие в солнечных лучах... По своей красочности зрелище казалось ему дивным; ощущения, которые он при виде его испытывал, вряд ли можно было передать какими-либо словами»<sup>12</sup>. Иначе говоря, герой испытывает непередаваемые ощущения, которые, нравится это нам или нет, но мы вынуждены формально квалифицировать как эстетические.

Однако какая-то наша внутренняя интуиция красоты подсказывает, что ни сам акт типично восточного «любования», ни способность к изысканным эстетическим переживаниям не могут гарантировать, тем не менее, отнесения опыта к собственно эстетической сфере. Следует, очевидно, добавить, что эстетическим опытом является только *особым* образом организованный опыт единства с миром. Если особый способ *организации* опыта подразумевает наличие культурного основания и способности его интерпретации, то упоминание о *единстве* с миром указывает на характер отношения к миру, его оценку и позиционирование субъекта относительно мира. И техно-



логический уровень организации эстетического, и только психологическое его восприятие еще бесценно сами по себе. У красоты есть и более «главное», более внутреннее и вместе с тем принципиально миротворящее начало — быть образом «полноты бытия, содержащей в себе совокупность всех абсолютных ценностей, воплощенных чувственно», быть «чувственно воплощенной совершенной духовностью»<sup>13</sup>. И сегодня, как никогда, необходим этот возврат к метафизическому уровню понимания эстетического, к возвращению красоты метафизического основания и измерения. Эстетическое возникает как достижение высшего равновесия, гармонии человека и мира. Бесценное, внетафизическое эстетическое опасно отрицанием (или подменой) всех иных ценностей ради эстетических, а «красота может переходить в свою противоположность, как и всякое начало, оторванное от источника света»<sup>14</sup>, утверждает Н.Бердяев в работе «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого». Учащение покушений на красоту («Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Даная» Рембрандта, даже Иверская икона Божией матери, претерпевшая удар ножом) говорит не только о росте неблагополучия во внутреннем мире человека, но и о том, что людьми не может не ощущаться эта нездешняя природа красоты, эта сила, стоящая *за* нею, что слабые люди, наверное, чувствуют острее и раньше благополучных здоровых.

Но как бы ни изменился мир, он по-прежнему остается так или иначе явлен нам в своих наглядно-видимых формах, за которыми по-прежнему скрыты смыслы, нуждающиеся в эстетической «расшифровке». Имманентное *природе человека* эстетическое действительно не может быть ни отменено, ни заменено. Просто эстетика адаптируется к трансформациям своего предмета, меняет «оптику» взглядывания в жизнь и, по-видимому, перегруппировывается перед своим переструктурированием и освоением нового языка. Как в свое время писал поэт А.Вознесенский:

«Двенадцать» часы ваши пробили,  
но новые есть обороты.  
Ваш поезд расшибся? Попробуйте  
Летать самолетом!

Кризис прежней эстетики, если признать, что она переживает кризис, означает, что нужно — отнюдь не отказываясь от накопленного ею опыта освоения красоты и смысла мира — начать новую эстетику.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Коллингвуд Р.Дж.* Принципы искусства. М., 1999. С. 10.
- <sup>2</sup> *Саккетти Л.* Эстетика в общедоступном изложении. СПб., 1905. С. 17.
- <sup>3</sup> *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980.
- <sup>4</sup> *Каган М.С.* Эстетика // *Философский энциклопедический словарь.* М., 1983. С. 805.
- <sup>5</sup> *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 189.
- <sup>6</sup> *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 388.
- <sup>7</sup> *Башиляр Г.* Новый рационализм. М., 1987. С. 68.
- <sup>8</sup> *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 169.
- <sup>9</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Работы разных лет. М., 1970. С. 212.
- <sup>10</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 95.
- <sup>11</sup> *Ластбейдер Э.* Кайсё. М., 1994. С. 14.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. М., 1998. С. 34 и 73.
- <sup>14</sup> *Бердяев Н.А.* О назначении человека. М., 1993. С. 327.

### Эстетическая сущность искусства\*

Искусство с древности являлось универсальным способом конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта, прежде всего эстетического, одним из главных, существенных наряду с религией компонентов Культуры, как уникальной созидательно-продуктивной духовно-практической деятельности человека. В европейском ареале *искусство* выступает одним из центральных объектов эстетики как науки; термин «искусство» вошел в разряд главных категорий эстетики. Однако искусство, как мы знаем, отнюдь не ограничивается эстетической сферой. Исторически сложилось так, что произведения искусства выполняли в культуре отнюдь не только эстетические (применительно к сфере искусства они обозначаются как *художественные*) функции, хотя *эстетическое всегда составляло сущность искусства*. Общество с древности научилось использовать мощную действенную силу искусства, определяющуюся его эстетической сущностью, в самых разных социально-утилитарных целях — религиозных, политических, терапевтических, гносеологических, этических и др. Эстетику как науку искусство интересует, естественно, прежде всего как *эстетический феномен*, однако, коль скоро оно выполняет и внеэстетические функции, которые в последние столетия стали преобладающими, нам приходится иметь и их в виду, постоянно помня, что они не относятся к сущности искусства, но часто именно благодаря им искусство поддерживается обществом, государ-

---

\* Статья написана в рамках исследовательского проекта 02-03-00025а, поддержанного РГНФ.

ством, церковью, теми или иными социальными институтами, т.е. обретает свое реальное бытие, возможность реализовывать себя в качестве феномена культуры.

Здесь меня в первую очередь интересует именно *эстетическая* сущность искусства, поэтому, чтобы быть правильно понятым, я вынужден напомнить мое понимание эстетического, которое, естественно, не является моим изобретением, но, сформировалось в результате кропотливого и многолетнего изучения эстетической классики. Я не впервые привожу его в своих работах, но чтобы не отсылать читателя лишний раз в библиотеку, не поленюсь привести еще раз.

### Общие предпосылки

Категорией *эстетического*, как главной и наиболее общей категорией эстетики, выражающей ее предмет, я обозначаю особый духовно-материальный опыт человека (*эстетический опыт*<sup>1</sup>), направленный на освоение внешней по отношению к нему реальности, и все поле связанных с ним субъект-объектных отношений. Суть его сводится к специфической системе неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, в результате которой субъект получает *духовное наслаждение* (эстетическое удовольствие, достигает *катарсиса*, блаженного состояния и т.п.), которое не является его целью, но всегда сопровождает его, ибо свидетельствует о том, что состоялся *конкретный* акт эстетического опыта, его «приращение». Сам акт эстетического опыта имеет или чисто духовный характер — неутилитарное *созерцание* объекта, имеющего свое бытие, как правило, вне субъекта созерцания, но в некоторых созерцательно-медитативных практиках (обычно связанных с религиозным опытом) — и внутри субъекта; или — духовно-материальный. В этом случае речь идет о многообразных практиках неутилитарного *выражения* — в первую очередь о всей сфере *искусства*, одной из главных причин исторического возникновения которой и явилась необходимость материальной актуализации (реализации, фиксации, закрепления, визуализации, процессуальной презентации и т.п.) эстетического опыта; но также и о неутилитарных компонентах или, точнее, о неутилитарной ауре, присущей любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни. В случае художественно-эстетического *выражения* духовное созерцание или предшествует, или, чаще всего в художественной практике, протекает синхронно с творческим процессом созидания эстетического объекта или произведения искусства. Состояние, которое *пережива-*

*ется* субъектом как духовное, или эстетическое, наслаждение, не есть сущность или самоцель эстетического отношения, эстетического опыта, но является лишь *свидетельством реальности глубинного контакта* субъекта и той неопишуемой реальности, которая стоит *за* объектом эстетического отношения; достижения субъектом одной из высших ступеней духовного состояния, когда дух субъекта с помощью эстетического духовно-материального опыта достаточно полно отрешается от утилитарной сферы и воспаряет в *пространства чистой духовности*, достигает (в акте мгновенного *озарения, катарсиса*) состояния *сущностного* слияния с Универсумом и его Первопричиной (или Богом), то есть недоступной в обыденной действительности *полноты бытия*. Именно стремление к *абсолютной полноте бытия*, как к идеалу человеческой жизни, и составляет конечную цель эстетического опыта, а *сама абсолютная полнота бытия может быть осмыслена в качестве метафизической основы эстетики*.

Эстетическое наслаждение возникает только в случае состояния, события *контакта* эстетического субъекта с Универсумом, с его трансцендентными основами через посредство эстетического объекта. Этот глубинный, сущностный, вербально неопишуемый контакт осуществляется где-то на духовных онто-гносеологических (бытия-знания) уровнях и образно может быть представлен как некое открывание окон, или проходов (в этом суть эстетического опыта) для эстетического субъекта к сущностным основам Универсума; как осуществление в процессе эстетической деятельности (восприятия или творчества) реального (а не иллюзорного) единения (слияния без утраты личностного самосознания) с ним. В результате возникшей *органической гармонии* (полной вписанности) человека (личности!) с Универсумом человек и испытывает высшее духовное наслаждение, активно переживая свою реальную причастность к полноте бытия. Этот тип отношений субъекта и объекта, обозначаемый категорией *эстетического*, и составляет предмет *эстетики*, является одной из сущностных универсалий человеческого бытия и культуры.

Понятно, что здесь описан *идеальный концепт эстетического*. Реально существует бесконечное число ступеней эстетического опыта, или уровней конкретно-чувственного приобщения к полноте бытия, которые зависят и от эстетического объекта (как природного, так и произведения искусства), и от эстетического субъекта, и от конкретной ситуации эстетического акта. В искусстве все это проявляется с особой наглядностью.

*Эстетическое*, таким образом, означает реальность бытия и функционирования одной из наиболее доступных людям и широко распространенных в Культуре систем приобщения человека к объектив-

но Духовному путем *оптимальной* (то есть творческой) реализации себя в мире материальном. Более того, эстетическое свидетельствует о *сущностной целостности* Универсума (и человека в нем, как его органической составляющей) в единстве его духовно-материальных оснований.

Уже отсюда становится понятной и уникальная роль искусства именно как эстетического феномена в Культуре и всей жизни человека. Человечество с древности ощущало этот глубинный смысл искусства, но очень долго не могло его адекватно вербализовать. Он как бы постоянно ускользал от дискурсивной, достаточно грубой и поверхностной фиксации. Для примера укажу только на несколько моментов понимания искусства как эстетически значимого явления в новоевропейской эстетике.

### **Историческое становление понятия**

В кругах мыслителей итальянского Возрождения происходит синтез неоплатонических и христианских представлений об искусстве, протекавший в атмосфере начавшейся секуляризации культуры, идеализации возникающей науки и бурного расцвета отделяющихся от Церкви искусств. В теории начинается активный процесс выделения в некий специальный класс искусств, главной целью которых является изображение или создание красоты, прекрасного, возбуждение эмоционального впечатления, наслаждения, то есть выражение невербализуемого эстетического опыта. На этой основе усматривается общность таких искусств, как поэзия, литература (осмысливается как особый вид искусства), живопись, музыка, архитектура, скульптура. Искусство начинают отличать от науки и от ремесла и усматривают в качестве его сущности эстетическую специфику. К середине XVIII в. это понимание искусства закрепляется специальным термином «изящные искусства» (*les beaux arts*), окончательно легитимированным Ш. Батё в специальном исследовании «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) и последующих трудах. Батё разделил все многообразие искусств на три класса по принципу цели: 1) сугубо утилитарные (служащие для пользы человека) — это технические искусства (т.е. ремесла); 2) искусства, имеющие «объектом удовольствия». Они могли родиться только на лоне радости, изобилия и спокойствия, их называют изящными искусствами в подлинном смысле этого слова — это музыка, поэзия, живопись, скульптура, искусство движения или танца»; 3) приносящие как пользу, так и удовольствие. Сюда Батё относит ораторское искусство и архитектуру<sup>2</sup>.

С этого времени в европейской культуре термином «искусство» начинают устойчиво обозначать именно «изящные искусства», имеющие главной своей целью выражение *эстетического* (т.е. акцент делается на неутилитарности, ориентации на прекрасное и возвышенное и эстетическом наслаждении).

Кант определяет общий класс изящных искусств как «игру, т.е. как занятие, которое приятно само по себе» без какой-либо цели. Единственную цель этих искусств он видит в «чувстве удовольствия» и называет такое искусство «эстетическим», подразделяя его на «приятное» и собственно изящное. «В первом случае цель искусства в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как ощущениям, во втором — чтобы оно сопутствовало им как видам познания»<sup>3</sup>. Речь идет о специфическом «познании», суть которого Кант усматривает в «чувстве свободы в игре наших познавательных способностей» и во «всеобщей сообщаемости удовольствия», именно «удовольствия рефлексии»<sup>4</sup>. При этом «познавательную» функцию искусства у Канта скорее следует понимать как «прозревательную» — искусство как «откровение». Сфера, открываемая искусством, — это сфера трансцендентальных идей, которые не познаются концептуально, а *являются* сознанию напрямую, вне формализованного дискурса. Этот момент будет впоследствии развит Хайдеггером (в частности, в «Истоке художественного творения») и некоторыми другими мыслителями XX в. Посредником, осуществляющим такого рода открытие с помощью изящных искусств, может быть только творческая активность гения.

Ф.Шеллинг, завершая свою систему философией искусства, по-новому переосмысливает теорию неоплатоников. Главным предметом устремлений философии и искусства является абсолютное, или Бог. Поэтому философия и искусство — «два различных способа созерцания единого Абсолюта», или Бесконечного; только для философии он является первообразом истины, а для искусства — первообразом красоты. Искусство — это «абсолютное, данное в отображении», и оно отображает невидимые формы предметов, но восходит к их первообразам, метафизическому миру идей<sup>5</sup>. На уровне художественного творчества искусство покоится на тождестве сознательной и бессознательной деятельности художника, которое только и позволяет выразить то, что не поддается никакому иному способу выражения. Эти идеи, наряду с идеями А.Шлегеля (полагавшего, в частности, что, имея прекрасное своим главным предметом, искусство дает «символическое изображение Бесконечного») и Ф.Шлегеля (утверждавшего, например, что поэзия основным своим законом признает

художественный произвол поэта), легли в основу эстетики романтизма. Согласно ее теоретикам и практикам Бесконечное является не только целью искусства, но и пунктом встречи и объединения всех искусств — поэзии, живописи, музыки, архитектуры, пластики; «художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы» (Новалис), а «наслаждение благороднейшими произведениями искусства» сравнимо только с молитвой (Вакенродер) и т.п.

Гегель считал *эстетику* философией искусства и фактически посвятил свои «Лекции по эстетике» всестороннему изучению этого феномена. Для него «царство художественного творчества есть царство абсолютного духа», и соответственно искусство понималось им как одна из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Главную цель искусства он видел в выражении истины, которая на данном уровне актуализации духа практически отождествлялась им с прекрасным. Прекрасное же осмысливалось как «чувственное явление, чувственная видимость идеи».

Критикуя упрощенное понимание миметического принципа искусства, как подражания видимым формам реальной действительности, Гегель выдвигал в качестве важнейшей категории эстетики и предмета искусства не мимесис, а *идеал*, под которым имел в виду *прекрасное в искусстве*. При этом Гегель подчеркивал диалектический характер природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение ее всеобщности при сохранении индивидуальности содержания и высшей жизненной непосредственности. Конкретно в произведении искусства идеал выявляется в подчиненности всех элементов произведения единой цели. Эстетическое наслаждение субъект восприятия испытывает от естественной «сделанности» произведения искусства, которое создает впечатление органического продукта природы, являясь произведением чистого духа.

Гегель, как известно, усматривал в истории культуры три стадии развития искусства: *символическую*, когда идея еще не обретает адекватных форм художественного выражения (искусство Древнего Востока); *классическую*, когда форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики) и *романтическую*, когда духовность перерастает какие-либо формы конкретно чувственного выражения, и освобожденный дух рвется в иные формы самопознания — религию и философию (европейское искусство со Средних веков и далее). На этом уровне начинается закат искусства, как исчерпавшего свои возможности.



Фактически Гегель своей фундаментальной «Эстетикой» завершил метафизическую философию искусства. Своеобразными всплесками ее можно считать, пожалуй, только эстетику символизма, а в XX в. — философские экскурсы в эстетику Хайдеггера, герменевтическое переосмысление основ классической эстетики (понятий мимесиса, числа, символа, игры) Гадамером, попытки выхода на метафизический уровень в эстетике Адорно. Творчество Хайдеггера свидетельствует о том, что, несмотря на определенную маргинальность, традиция истолкования искусства, идущая от немецкой классической эстетики, — во многом от Канта, — и в XX в. сохраняет свои позиции. Хайдеггер, как и Кант, понимает искусство в качестве некой «прозревательной» деятельности. Помещение обыденного предмета (Хайдеггер анализирует, в частности, картину Ван Гога «Башмаки») в зону повышенного внимания в результате творческого акта помогает «высветить» недискурсивным способом некую глубинную сущность вещи, в то же время сохраняя ее сущностную «сокрытость» и непостигаемость. Эти идеи оказали сильное влияние на понимание искусства в современной богословской эстетике, например, Г.У. фон Бальтазаром. Для него чувство восхищения «естественным» мастерством произведения искусства, открывающее «трансцендентные горизонты», сродни чувству немого восхищения божественным, которое только и может приблизить нас к дисконцептуальному постижению Бога и сохранить веру в «циничном» постнищенском мире.

Не останавливаясь на позитивистски-материалистических концепциях искусства, которые хорошо известны, отмечу, что помимо философов теоретическими вопросами искусства, начиная с итальянского Возрождения, занимались и сами мастера искусства — писатели, поэты, художники, музыканты и активизировавшаяся в Новое время художественная критика («практическая эстетика»). Свои представления об искусстве сложились в русле основных исторических и стилевых направлений в истории искусства — итальянского *Возрождения*, *маньеризма*, *барокко*, *классицизма*, *романтизма*, *реализма*, *символизма*. В результате к первой трети XX в. в культуре сформировалось полисемантическое многоуровневое смысловое поле философии искусства, включавшее и некий общий для европейско-средиземноморской культуры комплекс сущностных характеристик искусства, и множество частных пониманий, нередко диаметрально противоположных по своему смыслу, но в целом вписывающихся в общее пространство классической европейской философии искусства.

## Феномен искусства

Если попытаться кратко сформулировать суть новоевропейской концепции искусства в ее классической парадигме, то она сводится к *миметическому* пониманию искусства в модусе *выражения* в нем *красоты* как специфической формы невербализуемого знания и может быть описана следующим образом. *Искусство вторично в Универсуме. Его произведения — не продукт непосредственного божественного творчества и не создания природы, но дело рук человеческих. Они сотворены по принципу «подражания» (во многих историко-эстетических смыслах этого термина: выражение, отображение, отражение, изображение, копирование) объективно существующей реальности (божественной, метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т.п.) в художественных образах (тоже очень широко и по-разному понимаемых в истории эстетики и теории искусства — от зеркальных копий до символов и почти условных знаков; от чисто материальных объектов до сугубо психических феноменов), позволяющих проникнуть в сущностные глубины отображаемого предмета, не доступные для познания и постижения никакими другими средствами. Сущность же, или истина, всегда связывалась в европейской традиции с красотой, прекрасным, поэтому искусство в конечном счете понималось как выражение или создание красоты, доставляющей субъекту восприятия эстетическое наслаждение.* Как писал крупнейший историк и теоретик искусства первой половины XX в. Рихард Гаманн, «сущность изобразительного искусства заключается в том, чтобы облегчить эстетическое видение мира или, более того, вообще осуществить его»<sup>6</sup>. Понятно, что эта мысль правомерна и для искусства в целом.

Большое внимание новоевропейскими теоретиками искусства уделялось творцу искусства *художнику*, целям и назначению искусства, его месту и функциям в жизни людей, способам и методам создания произведения искусства. И все эти вопросы освещались в достаточно широких смысловых спектрах. Художник понимался и как простой ремесленник, обладающий суммой навыков для создания неких предметов по определенным правилам; и как специфическое орудие божественного творчества, искусный посредник, с помощью которого высшие силы создают нечто, необходимое людям на определенных этапах их исторического бытия; и как гениальный творец (демиург), проникающий духом в высшие сферы бытия и воплощающий в своем творчестве полученные там «знания» путем творческой трансформации их в своем уникальном и неповторимом внутреннем мире; и как гений, одаренный богатым художественным воображе-

нием, созидающий свои собственные уникальные художественные миры, в которые открыт доступ только посвященным; и как мудрое одухотворенное существо, особым (художественным) образом осознующее и осмысливающее социальную действительность и изображающее ее в своих произведениях, ориентированных на конкретное (нравственное, религиозное, политическое и т.п.) совершенствование человека и общества в целом. В последнем случае он часто выступал (вольно или невольно) выразителем некой системы взглядов, идеологии и т.п. конкретных социальных институтов, партий, направлений (религиозных, политических, философских, общественных и др.). Художник нередко понимался и как выразитель своих личных чувств, переживаний, эмоциональных настроений, которые так или иначе воздействовали на эмоциональную сферу воспринимающих его искусство.

Главным содержанием искусства при всей многообразной палитре его функций чаще всего выступал *эстетический опыт*, отождествлявшийся на протяжении многовековой истории эстетики с красотой, прекрасным, идеями прекрасного или возвышенного. Отсюда и главный смысловой термин для искусства в новоевропейской эстетике: «*изящные искусства*» = «прекрасные искусства» = «эстетические искусства». При этом само прекрасное в искусстве понималось по-разному: от выражения мира вечных идей или создания образов (= икон) Бога, духовных сил, святых, которые прекрасны по определению; через выражение «познание», постижение Истины и «истин», не постигаемых другими способами; через идеализированное (по неким эмпирически выведенным «законам красоты», «канонам красоты» — античная классика, Возрождение, классицизм) изображение объектов (и прежде всего человеческого тела) и явлений видимой действительности; через создание символических образов, возводящих дух человека на некие иные более высокие уровни бытия и сознания (что тоже прекрасно) до продуцирования реалистических образов социальной действительности (как правило, критической направленности), которые прекрасны уже самим принципом реалистического отображения (= образного удвоения под определенным углом зрения) человеческой экзистенции.

В зависимости от того, какая реальность выступала предметом мимесиса (отображения, изображения) искусства и как понимались в данной эстетической системе функции художника и суть прекрасного, искусство вырабатывало определенные методы и способы выражения. В основе большинства из них (осознанно, но чаще внеосознанно) лежал *игровой* принцип, и диапазон их был также очень

широк — от иллюзорного копирования визуально воспринимаемых предметов действительности или их буквального вербального описания, через выработку жестких систем норм и канонов создания идеальных, «прекрасных», очищенных от преходящей «шелухи» высоких образов (апогея эта идеализаторская эстетика достигла в итальянском Ренессансе и во французском классицизме), через попытки образно-реалистического изображения неких характерных или типических явлений социальной действительности до полного творческого произвола художника, свободного от каких-либо внешних объективных правил и законов и подчиняющегося только своему художественно-эстетическому чутью. Последнее, однако, как убедительно показал в своей книге «О духовном в искусстве» известный теоретик искусства и создатель абстрактной живописи В.Кандинский, при глубинном рассмотрении тоже оказывается объективным — «чувством внутренней необходимости», жестко детерминированным Духовным, как сущностным принципом бытия Универсума.

В европейской культуре в процессе ее исторического существования наряду с множеством теорий искусства сформировались некие глубинные интуитивные, невербализуемые художественно-эстетические *критерии* оценки искусства, которые на каких-то внешних уровнях менялись под воздействием изменения художественных вкусов, но в сущности своей оставались, по крайней мере на протяжении двух с половиной тысячелетий, более-менее стабильными. Смысл их сводился к тому, чтобы при достаточно ясном осознании многочисленных, как правило, внехудожественных или не только художественных функций искусства (социальных, религиозных, идеологических, репрезентативных, психологических, семиотических, познавательных и т.п.) его произведения создавались по *художественно-эстетическим*, не формализуемым, но хорошо ощущаемым одаренными эстетическим чувством (художественным вкусом) реципиентами данной культуры законам, т.е. *выражали* нечто *чисто художественными средствами* (например, цветовыми отношениями, линейной ритмикой и пластикой, композицией — для изобразительных искусств) в поле эстетического опыта европейской, в данном случае, культуры. Своего логического завершения и предельного выражения этот подход к искусству достиг в эстетизме XIX в., теориях и практике «искусства для искусства», «чистого искусства», стихийно протестовавших против наметившейся тенденции катастрофического кризиса Культуры, конца искусства как эстетического феномена.

В XX в. в ходе глобального перехода от Культуры к чему-то принципиально *иному*<sup>7</sup> существенно изменилась и ситуация с пониманием искусства. Начавшаяся «переоценка всех ценностей», к которой

еще в 70-е г. XIX в. призвал Ницше, привела и к переоценке классических эстетических представлений об искусстве. Причем процесс этот одновременно и достаточно активно протекал как в теоретической плоскости, так и внутри самого искусства (уже с авангарда начала XX в.)<sup>8</sup>, самой художественной практики и получил (в основном во второй половине XX в.) свое теоретическое осмысление и обоснование. Начался он в диаметрально противоположных движениях последнего этапа Культуры, но привел к одному результату. Еще в конце XIX в. Вл. Соловьев выдвинул идею *теургии* — вынесения искусства за пределы собственно искусства (в его новоевропейском понимании как автономных «изящных искусств», имеющих своим предметом прекрасное) в жизнь и осознанного созидания жизни на богочеловеческой основе по законам искусства (вспомним утопию Шиллера об «эстетическом государстве»). Ее активно поддержали и разрабатывали Андрей Белый, П. Флоренский, С. Булгаков<sup>9</sup>.

На противоположном конце культурного поля в техницистски ориентированной среде конструктивисты в начале XX в. пришли к идеям смерти «изящных искусств», выведения художника в жизнь для организации ее по художественным законам, опирающимся на достижения современной техники и науки, т.е. фактически стояли у истоков дизайна, художественного проектирования, организации среды обитания человека. Наконец, на самой «продвинутой» волне авангарда французский художник Марсель Дюшан явил миру в начале XX в. *реди-мейдс* — выставил в качестве своих произведений искусства готовые утилитарные вещи, купленные в магазине, — чем открыл путь к полной аннигиляции классического понимания искусства как эстетического феномена. Значимым стало не само произведение искусства, как в классической эстетике, но *контекст*, в котором пребывает арт-объект, помещенный в него художником и узаконенный новейшей арт-критикой (своего рода арт-номенклатурой).

Искусство вышло в жизнь и растворилось в ней практически без остатка. В качестве одной из существенных причин изменений в отношении к искусству, в понимании его и его статуса в современном цивилизационном процессе необходимо указать и на принципиальные и существенные изменения, происходившие в психике и менталитете человека XX в. под влиянием НТП. И процесс этот набирает ускорение в эру компьютерно-сетевой революции.

Все это в совокупности дало возможность эстетикам различной ориентации заговорить всерьез в конце 60-х — начале 70-х годов XX в. о смерти искусства в его традиционном понимании. Главная секция на Международном конгрессе по эстетике 1972 г. (Бухарест) была

посвящена дискуссиям по поводу «смерти искусства». Одним из разработчиков этой концепции был американский эстетик А.Данто, которого навела на мысли о смерти искусства практика поп-арта, и в частности работы Э.Уорхола. Искусство, согласно его пониманию, исчерпало свою главную функцию — миметическую — и скончалось. Однако еще в 1969 г. как бы в пику этой теории, но и в развитие ее один из основателей концептуализма Джозеф (Йозеф) Кошут пишет манифестарную статью «Искусство после философии», в которой утверждает бытие нового искусства — концептуального, заменяющего собой не только традиционное искусство, но и философию<sup>10</sup>.

В теоретическом плане размыванию классического понятия искусства активно способствовали *структурализм*, *постструктурализм*, *постмодернизм*, которые, осмыслив весь Универсум, и особенно универсум культуры, в качестве глобального *текста* и *письма*, уравняли произведения искусства с остальными предметами и *вещами* цивилизации, перенеся на них археологический термин «*артефакты*» (любые изготовленные человеком предметы) и фактически сняв в них эстетический смысл, как неактуальный. В пришедших на смену искусству *арт-практиках* и *арт-проектах* *пост*-культуры эстетический критерий, как, собственно, и какие-либо иные критерии, был нивелирован и заменен узко цеховой конвенциональностью (системой условно принятых определенной группой лиц правил игры), формируемой арт-номенклатурой и арт-рынком. Художник утратил свою автономию в качестве уникального *личностного* творца своего произведения. Понятие гения перестало существовать.

В *пост*-культуре художник стал послушным инструментом в руках кураторов, организующих экспозиционные пространства (эн-вайронменты) и осознающих себя в большей мере *арт*-истами, чем собственно художники, чьими объектами они манипулируют. Художника теперь (хотя этот процесс имеет долгую историю) подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-бизнеса — галеристы, арт-дилеры, менеджеры, спонсоры и т.п. Арт-критика сегодня занимается не выявлением какой-то метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или «раскруткой» арт-товара, специфического рыночного продукта — подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к *потреблению* «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого «продукта» техногенной цивилизации. Во второй пол. XX в. процесс

превращения искусства и арт-продукции в супердоходный бизнес достиг небывалых размеров и главным критерием искусства стала его «товарность», возможность аккумуляции капитала.

Понятно, что какая-то часть художников и в *пост*-культуре пытается противостоять глобальной коммерциализации и нивелированию художественной сущности искусства, аннигиляции личности художника и протестует против этого в духе своего времени — созданием, например, арт-объектов, которые в принципе почти невозможно продать. Это, в частности, направление лэнд-арт, громоздкие объекты концептуалистов, объекты из песка, пыли, утиля, некоторые энвайронменты. Однако и здесь дилеры от искусства часто не выпускают узды правления из своих рук.

Главными в арт-поле *пост*-культуры становятся контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвигание на первый план маргиналистики (второстепенных и третьестепенных аспектов), замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и симулякрами; художественности — интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью; сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмпя, снятие ценностных критериев и т.п.

Однако *пост*-культура — это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что теоретически отринув эстетический принцип искусства и предельно размыв его границы, она не стремится уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт. И *эстетическое* постоянно дает о себе знать, прорываясь и у талантливых создателей самых продвинутых арт-практик, и во всей ностальгически-иронической ауре постмодернизма, и в консерватизме, и в массовой культуре, и в новейших видео-клипах и компьютерных виртуальных реальностях, в сетевом искусстве. В этом плане можно указать и на «неутилитарный дизайн» — создание подобий утилитарным предметам, сознательно лишенных утилитарных функций и организованных только по художественным законам, или на широко расцветшее благодаря новейшим материалам и технологиям практически тоже неутилитарное направление «высокой моды». Среди существенных характеристик этого «прорыва» эстетического можно назвать *игровой принцип, иронизм, гедонистические интенции, компенсаторные функции*.

Более того, в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Башляр, Батай, Деррида, Делёз, Эко и др.) отчетливо проявляется тенденция к созданию философско-филологических и культу-

рологических текстов по художественно-эстетическим принципам. Сегодняшний философский, филологический, искусствоведческий и даже исторический и археологический дискурсы в своей организации нередко пользуются традиционными художественными принципами, тяготея к художественному тексту или к *«игре в бисер»*. В качестве близкого русскому читателю примера можно указать на тексты В.В.Малявина по китайской культуре — блестящие образцы постмодернистской деконструкции традиционной китайской культуры<sup>11</sup>.

Современный мир находится в ситуации глобального переосмысления феномена искусства как на теоретическом уровне, так и в сфере самой арт-практики, при этом кардинальной трансформации подвергаются практически все сущностные с точки зрения классической эстетики основы искусства и в первую очередь его эстетическая ценность. И тем не менее утверждение о смерти искусства как эстетического феномена пока представляется мне преждевременным.

Итак, в процессе исторического развития искусства в европейско-средиземноморском ареале на протяжении последних нескольких тысячелетий, а также на путях философско-эстетической рефлексии по его поводу сложилось достаточно определенное представление о *феномене искусства*, не утратившее пока своей актуальности. Под ним классическая эстетика понимает уникальную самобытную форму конкретно-чувственного *выражения* невербализуемого эстетического опыта с помощью системы особых *художественных принципов*. Главная цель искусства — активизация эстетического сознания субъекта восприятия вплоть до достижения им *эстетического наслаждения* (в оптимальных ситуациях — катарсиса), свидетельствующего о выведении духа реципиента в процессе восприятия произведения искусства в миры неутилитарного духовного бытия, на *иные* уровни реальности (или сознания), отличные от уровня обыденного бывания, на уровне эстетического (всеобъемлющего) контакта с Универсумом, *достижения духовной гармонии* с ним, то есть *реальной полноты бытия*. Наряду с этой *основной и сущностной* функцией искусства, без которой оно не существует как таковое, утрачивает свой метафизический смысл, в различные исторические эпохи, в разных культурах, социальных средах и культурных институциях, в которые были включены и сами художники, произведения искусства выполняли и выполняют и другие, внеэстетические, но иногда очень значимые социально-утилитарные функции — политические, идеологические, сакрально-культовые, конфессиональные, нравственно-этические, компенсаторные, развлекательные и т.п., которые на определенных



исторических этапах и в определенных социальных ситуациях воспринимались как более значимые, чем собственно эстетические, а иногда и как единственные функции искусства.

Эстетический потенциал искусства основывается на целой системе тысячелетиями вырабатывавшихся в процессе художественного опыта художественных принципов, которые в современной эстетике приобрели категориальный статус. Не имея возможности говорить здесь обо всех, я кратко остановлюсь только на главных, по которым до сих пор в эстетике и искусствоведении мы нередко сталкиваемся с принципиальным недопониманием. Я имею в виду проблемы *художественного образа, художественного символа, формы и содержания* в произведении искусства.

### Художественный образ

Одной из главных, сущностных характеристик искусства в европейской культуре стало понимание его и связанного с ним художественного мышления как *развитой многоуровневой образной системы*. Именно *образ* принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического мышления.

Образ вообще — это некая субъективная духовно-психическая (духовно-душевная) реальность, возникающая во внутреннем мире человека в акте восприятия им любой реальности, в процессе контакта с внешним миром, в первую очередь, хотя существуют, естественно, и образы фантазии, воображения, сновидений, галлюцинаций и т.п., отображающие субъективные (внутренние) реальности. В самом широком общефилософском плане образ — субъективная копия объективной реальности. *Художественный же образ* — это образ, связанный с искусством, являющийся его целью и сущностным ядром произведения искусства. Это *специально создаваемый* в процессе особой *творческой* деятельности по специфическим (хотя, как правило, и неписаным) законам субъектом искусства — художником — феномен, обладающий уникальной природой. В дальнейшем речь будет идти только о *художественном образе*, поэтому для краткости я называю его просто *образом*.

В истории эстетики первым в современном виде проблему образа поставил Гегель при анализе поэтического искусства и наметил основное направление его понимания и изучения. В образе и образности Гегель видел специфику искусства вообще и поэтического в частности. «В целом, — писал он, — мы можем обозначить поэтичес-

кое представление как представление *образное*, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность, не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуальность мы в нераздельном единстве с ним познаем субстанциальное, а тем самым перед нами оказывается во внутреннем мире представления в качестве одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие. В этом отношении существует большое различие между тем, что дает нам образное представление и что становится нам ясным благодаря иным способам выражения»<sup>12</sup>.

Специфика и преимущество образа, по Гегелю, состоит в том, что он, в отличие от абстрактного словесного обозначения предмета или события, апеллирующего к рассудочному сознанию, представляет нашему внутреннему видению предмет в полноте его реальной явленности и сущностной субстанциальности. Гегель поясняет это простым примером. Когда мы говорим или читаем слова «солнце» и «утро», нам ясно, о чем идет речь, но ни солнце, ни утро не возникают перед нашим взором в их реальном виде. А если фактически то же самое поэт (Гомер) выражает словами: «Встала из мрака молодая, с перстами пурпурными Эос», то нам дается нечто большее, чем простое понимание восхода солнца. Место абстрактного понимания замещается «реальной определенностью», и нашему внутреннему взору предстает целостная картина утренней зари в единстве ее рационального (понятийного) содержания и конкретной визуальной явленности. Существенным поэтому в образе Гегелю представляется интерес поэта к внешней стороне предмета под углом зрения поиска высвеченности в ней его «сути». В этом плане он различал образы «в собственном смысле» и образы «в несобственном» смысле. К первым немецкий философ относил более-менее прямое, непосредственное, мы бы теперь сказали — изоморфное, изображение (буквальное описание) внешности предмета, а ко вторым — опосредствованное, переносное изображение одного предмета через другой. В этот разряд образов у него попадают метафоры, сравнения, всевозможные фигуры речи. Особое значение Гегель уделял фантазии в создании поэтических образов. Эти идеи автора монументальной «Эстетики» и составили фундамент эстетического понимания образа в искусстве, претерпевая на тех или иных этапах развития эстетической мысли определенные преобразования, дополнения, изменения, а иногда и полное отрицание.

В результате относительно длительного исторического развития (по крайней мере со времен Гегеля) на сегодня в эстетике сложилось достаточно полное, полисемантическое и многоуровневое представле-

ние об образе и образной природе искусства. В целом под *художественным образом* понимается *органическая духовно-эстетическая целостность, выражающая, презентующая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся (становящаяся, имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире*. Именно здесь полно раскрывается и реально функционирует некий уникальный художественный космос, свернутый (воплощенный) художником в акте создания произведения искусства в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т.п.) чувственно воспринимаемую реальность и развернувшийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия. Образ во всей его полноте и целостности — это динамический феномен, сложный *процесс* художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно-эстетического пространства. Он предполагает наличие объективной или субъективной *реальности*, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного *отображения*. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность самого *произведения*. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (прообраза, первообраза, как иногда говорят в эстетике) и реальности произведения искусства («вторичного», материализованного, чувственно воспринимаемого образа). Возникает *конечный* (уже третий) *образ*, принципиально не поддающийся вербализации, как правило, достаточно далекий от первых двух, но сохраняющий тем не менее нечто (в этом суть изоморфизма и самого принципа *отображения*), присущее им и объединяющее их в единой системе образного выражения, или художественного отображения. Именно этот третий образ, возникший на основе первых двух и как бы втянувший, вобравший их в себя, и является в точном смысле слова *полновесным художественным образом данного произведения искусства*, и в процессе его разворачивания (становления) и осуществляется реальный контакт (эстетический акт) субъекта с Универсумом или даже с его Первопричиной (как при созерцании, например, иконы) в уникальном, присущем только данному образу модусе.

Уже отсюда хорошо видно, что конечный («третий») образ, или собственно *целостный художественный образ*, возникший в процессе эстетического восприятия всего произведения, — назовем его *мак-*

*рообразом*, — во-первых, имеет субъективную окраску, зависящую от ситуации восприятия (состояния внутреннего мира реципиента в момент восприятия), и, во-вторых, представляет собой сложную многоуровневую образную систему, складывающуюся из многих частных образов и подобразов. На некоторые имеет смысл хотя бы указать здесь, так как нередко именно какой-либо (какие-либо) из них и принимается(-ются) за собственно художественный образ данного произведения. Детальное изучение этих образов скорее относится к компетенции конкретных наук об искусстве (психологии искусства, искусствоведения, литературоведения и т.п.), чем к собственно эстетике. Однако в связи с тем, что эти дисциплины пока не уделяют им должного внимания, а в исторической перспективе и сами имеют тенденцию к превращению в подразделы конкретной эстетики, то эстетика обязана и им уделять определенное внимание.

Система макрообраза многомерна и полисемантическая, и в каждом из измерений можно обнаружить свои подсистемы образов. Возьмем, например, процессуальную реальность «творчество-восприятие». Любое произведение начинается с художника, точнее с некоего *замысла*, который возникает у него перед началом работы и реализуется и конкретизируется в процессе творчества по мере работы над произведением. Этот первоначальный, как правило, еще достаточно смутный, замысел нередко уже называют образом, что не совсем точно, но может быть понято в качестве некоего духовно-эмоционального эскиза будущего образа. В процессе создания произведения, в котором участвуют, с одной стороны, все духовно-душевные силы художника, а с другой — техническая система его навыков обращения с конкретным материалом, из которого, на основе которого создается произведение (камень, глина, краски, карандаш и бумага, звуки, слова, актеры театра и т.п., короче — весь арсенал изобразительно-выразительных средств данного вида или жанра искусства), изначальный образ (= замысел), как правило, существенно меняется. Часто от первоначального образно-смыслового эскиза ничего не остается. Он выполняет только роль первого побудительного импульса для достаточно спонтанного и своенравного образо-творческого процесса.

Возникшее произведение искусства тоже и уже с большим основанием, хотя и в какой-то мере тоже метафорически, называют образом, обладающим в свою очередь целым рядом образных уровней, или подобразов — образов более локального характера. Произведение в целом является конкретно-чувственным воплощенным в материале данного вида искусства *образом* духовного объективно-субъективного уникального мира, в котором жил художник в процессе создания данного произведения. Этот образ представляет собой совокупность

изобразительно-выразительных единиц данного вида искусства, являющую собой структурную, композиционную, смысловую целостность, то есть объективно существующее и чувственно воспринимаемое любым человеком произведение искусства (картину, архитектурное сооружение, роман, стихотворение, симфонию, кинофильм и т.п.).

Внутри этого свернутого образа-произведения мы с помощью искусствоведческого (или литературоведческого для словесных искусств) анализа можем также обнаружить целый ряд более мелких (в эстетическом плане, но главных для искусствоведения) образов, определяемых изобразительно-выразительным строем данного вида искусства. Для классификации образов этого уровня существенна, в частности, степень изоморфизма (внешнего подобия образа изображаемому предмету или явлению). Чем выше уровень изоморфизма, тем образ в своей изобразительно-выразительной модальности ближе к внешней форме изображаемого фрагмента действительности, тем более он «литературен», т.е. поддается словесному описанию и вызывает соответствующие «картинные» представления у реципиента. Например, полотно исторического жанра, классический пейзаж, реалистический рассказ и т.п. При этом не столь даже важно, идет ли речь о собственно изобразительно-визуальных искусствах (живописи, театре, кино) или о музыке и литературе. При достаточно высокой степени изоморфизма «картинные» образы или представления возникают на любой художественной основе. И они далеко не всегда способствуют органическому становлению собственно художественного образа (макрообраза) целого произведения. Нередко именно этот (условно говоря, искусствоведческий) уровень образности оказывается ориентированным на вневстетические цели (социальные, политические, религиозные и др.).

Однако в идеальном плане эти, как и вообще все возможные в конкретном произведении образы, органично входят в структуру общего художественного макрообраза, наполняя его уникальным, присущим только данному произведению художественным смыслом. Более того, без них макрообраз просто не может возникнуть (состояться), а при художественной непроработанности даже одного из них сила макрообраза существенно уменьшается или вообще исчезает. Чаще всего в подобной ситуации он просто не возникает, а реципиент имеет дело как бы с отдельными его фрагментами, возникающими на основе удавшихся художнику образных элементов произведения.

Например, для литературы говорят о сюжете, как об *образе* некой жизненной (реальной, вероятностной, фантастической и т.п.) ситуации, об *образах* конкретных героев данного произведения (образы Печорина, Фауста, Раскольников и т.п.), об *образе* природы в

конкретных описаниях, о метафорах, гиперболох, притчах (все это образные единицы произведения, его микрообразы) и т.д. Одни из этих образов могут лучше получиться у писателя, другие менее удачно. Однако целостный художественный образ произведения возникает только при достаточно совершенном решении всех образных структур произведения, всех его образов, подобразов, микрообразов. Только тогда мы чувствуем, что в этом произведении нельзя ничего ни убавить, ни прибавить, ни изменить, приобщаемся с его помощью к высшему эстетическому опыту и считаем такое произведение классическим, выдающимся или даже шедевром, каковым оно по существу и является.

Все сказанное в сущности своей относится к любому виду искусства: живописи, театру, кино, музыке, архитектуре и т.д. И хотя в ряде из них, более абстрактных (с меньшей степенью изоморфизма), типа архитектуры, инструментальной музыки, беспредметной живописи образы менее поддаются выявлению и конкретной вербализации, тем не менее и там можно говорить о выразительных *образных* структурах. Например, в связи с какой-нибудь совершенно абстрактной «Композицией» В.Кандинского, где полностью отсутствует визуально-предметный изоморфизм, мы можем говорить о композиционном *образе*, основанном на структурной организации цветоформ, цветовых отношений, равновесии или диссонансе цветовых масс и т.п.

Наконец в акте восприятия (который, кстати, начинает реализовываться уже в процессе творчества, когда художник выступает первым и предельно активным реципиентом своего возникающего произведения, корректирующим образ по мере его становления) произведения искусства реализуется, как уже сказано, главный синтетический макрообраз данного произведения, ради которого оно, собственно, и было явлено в бытие, обрело статус художественной реальности, или художественной «истины». В духовно-душевном мире субъекта восприятия возникает определенная *идеальная реальность*, в которой все сопряжено, сплавлено в органическую целостность, нет ничего лишнего и не ощущается никакого изъяна или недостатка. Даже существующие в конкретном произведении мелкие «изъяны» и «недоработки» (представляющиеся таковыми аналитическому разуму, но не являющиеся ими для художественного мышления) типа отсутствия уха у младенца в «Мадонне Бенуа» Леонардо не мешают становлению этой идеальной реальности. Она одновременно принадлежит *данному субъекту* (и только ему, ибо у другого субъекта будет уже иная реальность, иной образ на основе того же произведения искусства), *произведению искусства* (возникает только на основе

данного конкретного произведения) и *Универсуму в целом*, ибо *реально* приобщает реципиента в процессе восприятия (т.е. *бытия данной реальности*, данного образа) к *универсальной полноте бытия*.

Традиционная эстетика описывает это *высшее событие искусства* (или его цель, главное назначение и т.п.) по-разному, но смысл остается одним и тем же: постижение истины бытия, сущности данного произведения, сущности изображаемого явления или предмета; явление истины, становление истины, постижение идеи, эйдоса; созерцание красоты бытия, приобщение к идеальной красоте; катарсис, экстаз, озарение и т.д. и т.п. Конечный этап восприятия произведения искусства *переживается* и *осознается* как некий *прорыв* (и таковым он метафизически и является) субъекта восприятия на какие-то неизвестные ему уровни реальности, сопровождающийся ощущением полноты бытия, необычной легкости, вознесенности, духовной радости.

Для этого высшего, конечного уровня эстетического восприятия произведения (равно становления, бытия макрообраза) в принципе уже неважно, каковы конкретное, интеллектуально воспринимаемое «содержание» произведения (его поверхностные литературно-утилитарный или внешне-визуальный уровни), конкретные образные подструктуры и микроструктуры или первичные зрительные, слуховые образы психики и т.п. Все возникающие в связи с ними эмоционально-интеллектуальные состояния и переживания, которые многими реципиентами и принимаются за главную цель произведения, остаются где-то позади; они фактически только готовят внутренний мир эстетически развитого реципиента к последней и высшей ступени восприятия — становлению макрообраза, явлению вербально неопишуемого *художественного символа*, с помощью которого только и осуществляется скачок сознания от бывания к бытию, открывается заветная дверь к контакту с Универсумом, к переходу в состояние полноты бытия.

Понятно, что для конечной и сущностной реализации художественного образа (макрообраза) важно и значимо, чтобы произведение было организовано исключительно по неписаным, но хорошо ощущаемым эстетически развитым вкусом художественно-эстетическим законам, без каких-либо их нарушений, недоработок в какой-либо, даже самой незначительной части, то есть полностью отвечало чувству «внутренней необходимости» (по Кандинскому) — являлось идеально совершенным, шедевром или почти шедевром. Ясно, что за всю обозримую историю в средиземноморско-европейском ареале было создано не так уж и много подобных произведений. Все сохра-

нившиеся из них хорошо известны и составляют золотой фонд художественной и литературной классики. К нему принадлежат не только великие шедевры, но и произведения высокого художественного уровня. Остальное бесчисленное множество добротных произведений искусства, создающее художественное поле вокруг классики, ее художественно значимый фон, не обладает объективной возможностью выведения реципиента на высший уровень эстетического опыта. Они выполняют иные и, пожалуй, не менее важные функции удовлетворения эстетических запросов большей части образованного населения данного ареала, воспитания эстетических вкусов, развития художественного чутья, подготовки наиболее эстетически одаренных субъектов к восприятию более совершенных произведений и художественных шедевров во всей их эстетической полноте, т.е. к выходу на высший уровень эстетического опыта.

Здесь напрашивается закономерный вопрос: а о чем же тогда свидетельствует эстетическое наслаждение, радость, удовольствие при восприятии не только классики, но нередко и средних произведений искусства? Ведь каждый из нас испытывал и испытывает это на своем опыте практически регулярно и даже в обыденной жизни (при взгляде, например, на современный спортивный автомобиль или художественно выполненный плакат). На этот вопрос эстетика полностью ответить не может. Ей необходима профессиональная помощь психологии. Очевидно одно: существует множество уровней эстетического удовольствия от тихой радости при вслушивании в птичий гомон в весеннем лесу до высшего переполняющего и затопляющего всего тебя неопишуемого духовного наслаждения при прослушивании Мессы си минор Баха или созерцании «Троицы» Андрея Рублева.

В случае восприятия шедевров искусства, повторюсь, эстетически подготовленный реципиент достигает высших ступеней гармонии с Универсумом и максимально возможной для человека полноты бытия, а в первом случае он ощущает только легкое, но уже доставляющее радость прикосновение к этой, где-то существующей, но еще не охватившей человека полноте, ощущает реальность чего-то иного, необыденного, манящего за незатейливым шебетом птиц или за какой-нибудь популярной, незамысловатой, но добротной эстрадной песенкой. Радость доставляет уже намек на нечто более высокое и в принципе достижимое на путях эстетического опыта. Дальше этого в данном направлении мы пока вряд ли можем про-



двинутся. Да и нужно ли это, еще не очень понятно. Любое научное знание имеет свои пределы. Важно чувствовать, где они находятся и не пытаться выходить за них.

Для иллюстрации сказанного обращусь к примеру. Возьмем хотя бы известную картину «Подсолнухи» Ван Гога (1888, Мюнхен, Новая пинакотека), изображающую букет подсолнухов в вазе. На «литературно»-предметном изобразительном уровне мы и видим на полотне только букет подсолнухов в керамической вазе, стоящей на столе на фоне зеленоватой стены. Здесь есть и визуальный образ вазы, и образ букета подсолнухов, и очень разные образы каждого из 12 цветов, которые все могут быть достаточно подробно описаны словами (их положение, форма, цвета, степень зрелости, у некоторых даже количество лепестков). Однако эти описания еще не будут иметь прямого отношения ни к целостному художественному образу каждого изображенного предмета (можно говорить и о таком образе), ни тем более к художественному образу (макрообразу) всего произведения. Последний складывается в духовно-душевном мире зрителя на основе такого множества визуальных элементов картины, составляющих органическую (можно сказать и гармоническую) целостность, и массы всевозможных субъективных импульсов (ассоциативных, памяти, художественного опыта зрителя, его знаний, его настроения в момент восприятия и т.п.), что все это не поддается никакому интеллектуальному учету или описанию. Понятно, что **конкретно** воплощенные на полотне визуальные образы подсолнухов в вазе играют здесь существенную роль некоего мощного первоначального смыслового импульса, дающего направление и характер развитию собственно художественного образа. Поэтому, если перед нами действительно настоящее произведение искусства, как данные «Подсолнухи», то вся масса объективных (идуших от картины) и возникших в связи с ними и на их основе субъективных импульсов формирует в душе зрителя такую целостную реальность, такой визуально-духовный образ, который возбуждает мощный взрыв чувств, доставляет ничем не передаваемую радость, возносит на уровень такой реально ощущаемой и переживаемой полноты бытия, какой человек никогда не достигает в обыденной (вне эстетического опыта) жизни. Более того, он не достигнет этого (если он не сам Ван Гог) и созерцая подобный букет настоящих подсолнухов в аналогичной вазе.

Такова реальность, факт истинного бытия **художественного образа**, как сущностной основы искусства. Любого искусства, если оно организует свои произведения по неписаным, бесконечно разнообразным, но реально существующим художественным законам.

## Художественный символ

*Сущностным ядром* художественного образа, на что уже вскользь указывалось, является *художественный символ*. Внутри образа он представляет собой ту трудно вычленимую на аналитическом уровне глубинную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства. Например, в уже упоминавшихся «Подсолнухах» Ван Гога собственно художественный образ, прежде всего, формируется вокруг визуального изображения букета подсолнухов в керамической вазе, и для большинства зрителей его развитие может остановиться на более или менее экспрессивном визуальном образе букета подсолнухов, вызывающем определенную эмоционально-эстетическую реакцию. На более же глубоком уровне художественного восприятия у реципиентов с обостренной художественно-эстетической чувствительностью этот первичный «картинный» образ начинает с помощью чисто художественных выразительных средств живописи (цветоформных гармоний и диссонансов, игры форм, фактуры, ассоциативных ходов, медитативных прорывов и т.п.) разворачиваться в художественный символ, который совершенно не поддается вербальному описанию, но именно он открывает «ворота» духу зрителя в некие *иные* реальности, *полностью* реализуя *событие эстетического восприятия* данной картины.

В художественном символе с наибольшей полнотой реализуется тот процесс, который в свое время крупнейший русский философ-интуитивист Н.О.Лосский обозначил как «эстетическое созерцание», то есть осмыслил его применительно к любому эстетическому объекту. «Эстетическое созерцание требует такого углубления в предмет, при котором хотя бы в виде намеков открывается связь его с целым миром и особенно с бесконечною полнотою и свободою Царства Божия; само собою разумеется, и созерцающий субъект, отбросивший всякую конечную заинтересованность, восходит в это царство свободы: эстетическое созерцание есть предвосхищение жизни в Царстве Божием, в котором осуществляется бескорыстный интерес к чужому бытию, не меньший, чем к собственному, и, следовательно, достигается *бесконечное расширение жизни*. Отсюда понятно, что эстетическое созерцание дает человеку *чувство счастья*»<sup>13</sup>.

Символ как глубинное завершение/совершенство образа, его сущностное художественно-эстетическое (невербализуемое!) «содержание» свидетельствует о высокой значимости (ценности) произведения, большом таланте или даже гениальности создавшего его масте-

ра. Бесчисленные произведения искусства среднего (хотя и добротного) уровня, как правило, обладают (в указанном выше смысле, то есть инициируют) только более-менее целостным художественным образом или просто совокупностью промежуточных образов, но не символом. Они и не выводят реципиента на высшие уровни духовной реальности, но ограничиваются какими-то промежуточными (и бесчисленными), на что уже указывалось, ступенями к ним — в том числе эмоционально-психологическими и даже физиологическими уровнями психики реципиента. Практически большая часть произведений реалистического и натуралистического направлений, жанры комедии, оперетты, все массовое искусство находятся на этих ступенях художественно-эстетической содержательности — обладают художественной образностью того или иного уровня, но лишены художественного символизма. Он характерен только для *высокого* искусства любого вида и *сакрально-культурных* произведений *высокого* художественного качества. Именно такие произведения, как правило, составляют фонд мировой художественной *классики*, то есть являются актуальными для человечества в достаточно широких хронологическом и пространственном диапазонах.

Наряду с тем, что символ составляет сущностную основу любого высокого художественного образа, иногда он как бы выходит за его пределы, полностью поглощает образ. В мировом искусстве существуют целые классы произведений (а иногда и целые огромные эпохи — например, искусство Древнего Египта), в которых художественный образ возведен до символического. Практически абсолютными образцами такого искусства являются готическая архитектура, византийско-русская икона периода ее расцвета (XIV-XV в. для Руси) или музыка Баха, Мессиана, отчасти Штокхаузена. Можно назвать и много конкретных произведений искусства из всех его видов и периодов истории, в которых господствует *символический художественный образ*, или художественный символ. Такие произведения называют символическими в эстетическом смысле. Именно их пытались сознательно создавать художники-символисты XIX-XX вв., и это нередко им удавалось. Здесь символ представляет в конкретно оформленной чувственно воспринимаемой реальности, более направленно, чем образ, отсылающей реципиента к духовной реальности в процессе неутилитарного, духовно активного созерцания произведения — эстетического созерцания. В акте эстетической коммуникации с символическим произведением возникает уникальная сверхплотная образно-смысловая субстанция эстетического бытия-сознания, имеющая интенцию к развертыванию в иную реальность, в целостный духов-

ный космос, в принципиально невербализуемое многоуровневое смысловое пространство, свое для каждого реципиента поле смыслов, погружение в которое доставляет ему эстетическое наслаждение, духовную радость, чувство удовольствия от ощущения глубинного неслиянного слияния с этим полем, растворения в нем при сохранении личностного самосознания и интеллектуальной дистанции.

В эстетике существует и иной ракурс эстетического рассмотрения художественного символа — структурно-семиотический. В художественно-семиотическом поле так понимаемый символ находится где-то между более-менее изоморфным образом и знаком. Отличие их наблюдается в степенях изоморфизма и семантической свободы, в ориентации на различные уровни восприятия реципиента, в уровне духовно-эстетической энергетики. Степень изоморфизма как сается в основном внешней формы соответствующих выразительных структур и убывает от миметического (в узком смысле термина «мимесис») художественного образа (здесь она достигает высшего предела в том, что обозначается как *подобие*) через художественный символ к условному знаку, который, как правило, вообще лишен чувственно воспринимаемого изоморфизма в отношении обозначаемого.

Степень семантической свободы наиболее высокая у символа и определяется во многом неким «тождеством» (Шеллинг), «равновесием» (Лосев) «идеи» (в данном случае художественной, невербализуемой) и внешнего «образа» символа. В знаке и художественном образе она ниже, ибо в знаке (=в философском символе, а на уровне искусства — в тождественной знаку по функциям *аллегории*) она существенно ограничена отвлеченной, абстрактной идеей, преобладающей над образом, а в художественном образе — наоборот. Другими словами, в знаке (равно аллегории) рассудочная идея (концепт, конвенция), а в образах (классического) искусства достаточно высокая степень изоморфизма с прообразом ограничивают семантическую свободу этих семиотических образований по сравнению с художественным символом.

Соответственно и ориентированы они на разные уровни восприятия: знак (аллегория) — на чисто рассудочное, а художественный образ и символ — на духовно-эстетическое. При этом символ (везде, как и в случае с образом, речь идет только о *художественном* символе!) обладает более острой направленностью на высшие уровни духовной реальности, чем образ, художественно-смысловое поле которого существенно шире и многообразнее. Наконец, уровень духовно-эстетической (медитативной) энергетики у символа выше, чем у образа; он аккумулирует *энергию мифа*, составляюще

го архетипическую базу любого настоящего искусства, одной из эманаций которого (мифа) он, как правило, и является. Символ в большей мере рассчитан на реципиентов с повышенной духовно-эстетической восприимчивостью, что хорошо ощущали и выразили в своих текстах теоретики символизма (особенно А.Белый, Вяч.Иванов) и русские религиозные мыслители начала XX в. (П.Флоренский, С.Булгаков, Н.Бердяев).

Символ содержит в себе в свернутом виде и раскрывает сознанию нечто, само по себе недоступное иным формам и способам коммуникации с Универсумом, бытия в нем. Поэтому его никак нельзя свести к понятиям рассудка или к любым иным (отличным от него самого) способам формализации. Смысл в символе неотделим от его формы, он существует только в ней, сквозь нее просвечивает, из нее разворачивается, ибо только в ней, в ее структуре содержится нечто, органически присущее (принадлежащее сущности) символизируемому. Или, как формулировал А.Ф.Лосев, «означающее и означаемое здесь взаимнообратимы. Идея дана конкретно, чувственно, наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе, и наоборот»<sup>14</sup>.

Если от философского символа (=знака) художественный символ отличается на семантическом уровне, то от символов культурологических, мифологических, религиозных он в какой-то мере отличается сущностно, или субстанциально. Символ художественный, или эстетический, является динамическим, креативным посредником между божественным и человеческим, истиной и кажимостью (видимостью), идеей и явлением на уровне духовно-эстетического опыта, эстетического сознания. В свете художественного символа сознанию открываются, являются целостные духовные миры, не исследуемые, не выявляемые, не выговариваемые и не описуемые никакими иными способами. В подобном смысле символ был осознан русскими символистами начала XX в. Так Вяч.Иванов утверждал, что в искусстве «всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины» и поэтому — *реальность* и «реальная жизнь», имеющая как бы относительное бытие: «условно-онтологическое» по отношению к низшему и «мэоническое» по отношению к высшему уровню бытия. Символ представлялся ему некой посредствующей формой, которая не содержит нечто, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая», медиумом «струящихся через нее богоявлений»<sup>15</sup>.

Художественный символ в целом отличается от религиозно-мифологического (т.е. общекультурного, архетипического) тем, что последний обладает помимо всего прочего, характерного для символа

вообще, еще и *субстанциальной* или, по крайней мере, *энергетической* общностью с символизируемым. К сущности такого понимания символа христианская мысль подходила со времен патристики, однако наиболее четко ее выразил и сформулировал о. Павел Флоренский, опираясь на опыт патристики, с одной стороны, и на теории своих современников символистов, особенно своего учителя Вяч. Иванова, — с другой.

Он был убежден, «что в имени — именуемое, в символе — символизируемое, в изображении — реальность изображенного *присутствует*, и что потому символ *есть* символизируемое»<sup>16</sup>. В работе «Имеславие как философская предпосылка» Флоренский дал одно из наиболее емких определений символа, в котором показана его двуединая природа: «Бытие, которое больше самого себя, — таково основное определение символа. Символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и однако существенно чрез него объявляющееся. Раскрываем это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»<sup>17</sup>.

Символ, по Флоренскому, принципиально *антиномичен*, т.е. объединяет вещи, исключаящие друг друга с точки зрения одномерного дискурсивного мышления. Поэтому его природа с трудом поддается осмыслению человеком новоевропейской культуры. Однако для мышления древних людей символ не представлял никакого затруднения, являясь часто основным элементом этого мышления. Те олицетворения природы в народной поэзии и в поэзии древности, которые сейчас воспринимаются как метафоры, отнюдь таковыми не являются, — считал Флоренский, — это именно *символы* в указанном выше смысле, а не «прикрасы и приправы стиля», не риторические фигуры. «...Для древнего поэта жизнь стихий была не явлением стилистики, а деловитым выражением сути». У современного поэта только в минуты особого вдохновения «эти глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварью нашей собственной души»<sup>18</sup>.

Символ, в понимании о. Павла, имеет «два порога восприимчивости» — верхний и нижний, в пределах которых он еще остается символом. Верхний предохраняет символ от «преувеличения естественной мистики вещества», от «натурализма», когда символ полностью отождествляется с архетипом. В эту крайность часто впадала древ-

ность. Для Нового времени характерен выход за нижний предел, когда разрывается предметная связь символа и архетипа, игнорируется их общая вещь-энергия и символ воспринимается только как знак архетипа, а не вещественно-энергетический носитель.

Символ, убежден Флоренский, — это «явление вовне сокровенной сущности», обнаружение самого существа, его воплощение во внешней среде. Именно в таком смысле, например, в священной и светской символике одежда выступает символом тела. Ну а предельным явлением такого символа в искусстве является, по Флоренскому и древним отцам Церкви, *икона*, как *идеальный сакрально-художественный феномен, наделенный энергией архетипа*.

Таким образом, в некоторых художественно-сакральных или мифологических феноменах художественный символ как бы сливается с религиозно-мифологическим, то есть может обладать энергией архетипа, являть его в чувственно воспринимаемом мире. Однако эта функция не относится все-таки к его эстетической специфике. Последняя, на что я неоднократно указывал, заключается в открывании перед духом эстетического субъекта ворот, дверей и окон в *иные* миры, что может быть истолковано и в смысле возведения духа на *иные* уровни сознания.

Своеобразный итог в сфере философских поисков понимания художественного символа подвел в целом ряде работ А.Ф.Лосев, так же как и Флоренский считавший себя символистом. В «Диалектике художественной формы» он показывает онтологию разворачивания выразительного ряда из Первоединого в *эйдос — миф — символ — личность* и т.д. Символ, таким образом, у раннего Лосева предстает эманацией, или *выражением*, мифа. «Наконец, под *символом* я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей*. *Символ есть смысловая выразительность мифа*, или *внешне-явленный лик мифа*»<sup>19</sup>. С помощью символа сущностное выражение впервые выходит на уровень внешнего проявления. Миф, как основа и глубинная жизнь сознания, являет себя вовне в символе и фактически составляет его (символа) жизненную основу, его смысл, его сущность. Лосев глубоко ощущал эту диалектику мифа и символа и стремился как можно точнее зафиксировать ее на вербальном уровне. «Символ есть эйдос мифа, миф как эйдос, лик жизни. Миф есть внутренняя жизнь символа, — стихия жизни, рождающая ее лик и внешнюю явленность»<sup>20</sup>. Итак, в мифе сущностный смысл, или эйдос, нашел глубинное воплощение в «стихии жизни», а в символе обрел внешне *выражение*, т.е. фактически явил себя в *художественной реальности*.

## Форма-содержание произведения

Разговор о художественном образе и символе, то есть о сущностном ядре любого истинного произведения искусства, в традициях европейской эстетики постоянно упирается в пару категорий «форма и содержание», хотя уже из приведенных рассуждений видно, что разделительный союз «и» здесь почти неуместен, ибо разделение между реальностями, обозначаемыми этими терминами, весьма условно в применении к искусству. В эстетике до сих пор не существует ни точных дефиниций, ни даже более-менее однозначных описаний их смыслов. Поэтому целесообразнее их рассматривать в качестве некоего целостного явления *формы-содержания*, в котором дефис означает некую весьма условную и подвижную грань на уровне исключительно дискурсивных стратегий.

Уже при разговоре об образе и символе, мы косвенно убедились, насколько тесно в реальном произведении переплетены, сплавлены, нераздельно слиты, взаимосвязаны и детерминированы компоненты формы и содержания, сами форма и содержание, как трудно разделить содержательные и формальные составляющие произведения даже при любом анализе искусства, в конкретном же произведении они образуют единое и нераздельное целое, собственно, и составляющее феномен произведения искусства.

Между тем в эстетике и искусствознании написаны многие сотни, если не тысячи, страниц на эту тему. Существуют бесчисленные дефиниции и классификации видов и жанров искусства по характеру формы, содержания, их взаимодействия; по классификации самих форм и содержательных аспектов тех или иных искусств. В одних работах показывается, как в идеальных произведениях форма гармонически соответствует содержанию, в других убедительно доказывается, что искусство возникает только тогда, когда содержание *преодолевает* форму, в третьих не менее убедительно — обратное, как форма «снимает» и даже уничтожает содержание. Существует множество разновидностей подобных суждений, и, что самое парадоксальное, вроде бы они все по-своему достаточно логичны, убедительны и отражают какие-то реальные аспекты проблемы, хотя почти каждый автор вкладывает в понятия *формы и содержания* свое понимание, как правило, более или менее отличное от понимания других авторов.

Все это свидетельствует только об одном. Собственно художественно-эстетические феномены в целом практически не поддаются адекватному дискурсивному анализу и словесному описанию. Это касается и достаточно искусственной, хотя и вошедшей в классичес-



кую эстетику, проблемы формы и содержания. Подходя к ее осмыслению, прежде всего необходимо ясно представлять, под каким углом зрения мы рассматриваем произведение искусства: под *эстетическим* или под каким-либо иным. При *иных*, т.е. утилитарно-прикладных, подходах к искусству (социальному, политическому, религиозному, идеологическому и т.п.) к содержанию относят обычно литературно-описательный, сюжетный, реалистически-изобразительный, повествовательный, аллегорически-символический (рациональную символику) уровни произведения, если они в нем есть. Если же их в данном произведении нет, как в инструментальной непрограммной музыке, абстрактной живописи или в архитектуре, то о содержании здесь вообще не говорят, называя эти произведения беспредметными, абстрактными, в лучшем случае — выразительными. Получается, что проблема содержания возникла и функционирует, как правило, во внеэстетическом контексте искусства — в связи с изобразительно-описательными произведениями искусства и особенно в связи с литературой, в которых существенное место занимает нехудожественная, внеэстетическая содержательность.

Если же мы подходим к искусству с позиций художественно-эстетических, то должны твердо помнить одно: *истинное художественное содержание произведения искусства принципиально неопишимо*. Все, что может быть описано словами в произведении искусства, фактически относится или к его *художественной форме*, которая имеет много уровней своего бытия, или к *внехудожественным уровням произведения*, которые, хотя и трудно отделимы от художественных, тем не менее не имеют к ним прямого отношения и характерной их особенностью является именно их вербальная описуемость.

Возьмем для примера знаменитую картину В.Сурикова «Боярыня Морозова» из Государственной Третьяковской галереи. Здесь изображен драматический момент из русской истории XVII в., когда известную русскую боярыню везут по Москве в кандалах в ссылку за воинственное непринятие «новой веры» (реформированного патриархом Никоном православия). Боярыня сидит лицом к зрителям в санях, уносящих ее вглубь картины, с гневно-пророческим взглядом и высоко поднятой правой рукой, персты которой сложены по старому обряду в двуперстную композицию (а не в «троеперстие», чего требовала реформированная Церковь) для крестного знамения. Вокруг саней толпы москвичей, в основном сочувствующих боярыне, но есть и ее злорадствующие противники.

Картина написана талантливым (если не гениальным) живописцем, виртуозно владеющим цветом (богатейшие цветовые отношения позволяют любой фрагмент картины — например, снег под по-

лозом саней — мысленно вырезать, поместить в раму, и получится прекрасная самостоятельная живописная работа), композицией (реально видно, что сани на картине движутся — Суриков сам замечал, что он долго бился над тем, чтобы «сани пошли», и они действительно «пошли»), приемами реалистического изображения психологии персонажей (лица всех изображенных людей предельно выразительны, и описанию психологии, внутреннего переживания каждого из них посвящены многие страницы искусствоведческих работ), прекрасно знающим сюжет изображаемого события и умеющим художественно выразить к нему свое отношение. В качестве *содержания* картины искусствоведы описывают и самую изображенную трагическую коллизию, и апофеоз несломленной веры боярыни, и настроения московского населения того времени в отношении новой церковной реформы, и гамму переживаний, написанных на лицах мастерской кистью, и контраст трагизма ситуации и оптимистической, жизнеутверждающей цветовой гаммы произведения, в результате чего происходит художественное преодоление мрачных сторон действительности, преобразование их «в красочное, праздничное зрелище»<sup>21</sup>.

Все это действительно можно усмотреть в картине, она возбуждает подобные и многие другие ассоциации, переживания, мыслительные толкования. И тем не менее все описанное не является собственно содержанием картины, ее *художественным содержанием* в точном смысле слова. Приведенные сентенции и многие другие на бесчисленных страницах монографий искусствоведов на эту тему (как и по поводу всех вообще произведений искусства) — более или менее талантливые вторичные герменевтические процессы, действительно вызванные в сознании искусствоведов собственно художественным содержанием, которое тем не менее само по себе и в себе остается неопишваемым.

Содержание произведения искусства в собственном смысле, если уж нам приходится сказать о нем какие-то слова, учитывая сложившуюся в классической эстетике традицию, это — *художественный образ* или *художественный символ* произведения в тех смыслах, как они были описаны выше. Это то мощное духовно-эмоциональное, не поддающееся словесному описанию поле, которое возникает во внутреннем мире субъекта восприятия в момент контакта с произведением искусства, переживается им как прорыв в какую-то неведомую ему дотоле реальность высшего уровня, сопровождающийся сильным духовным наслаждением, неопишваемой радостью, даже когда воспринимается сюжетно-драматическое произведение (вроде «Боярыни Морозовой» или любой классической трагедии, драмы). Для

каждого произведения искусства оно предельно конкретно и в то же время относительно субъективно, ибо во многом зависит от личности реципиента и конкретной ситуации восприятия. Содержание — это та невербализуемая «истина» бытия (по Хайдеггеру), которая существует и открывается только в данном произведении, то «приращение» бытия (по Гадамеру), которое осуществляется здесь и сейчас (в момент восприятия) и о котором ничего нельзя сказать вразумительного на формально-логическом уровне.

Ряд философов и эстетиков употребляют понятие «истина произведения» в смысле, близком к тому, который я усматриваю в категории художественного содержания. При этом не следует забывать, что категории «истина» и «содержание» пришли в эстетику из философии, и именно поэтому их эстетический смысл часто отождествляется с гносеологическим, что в принципе не корректно и часто вводит в заблуждение. Если речь идет об *истине* и *содержании*, то понятно, что в конечном счете имеются в виду какие-то «знание» и «по-знание». И искусство нередко сводят к специфической форме познавательной деятельности. Это и допустимо, и не допустимо одновременно. Здесь выявляется одна из сущностных антиномий искусства. Описанный выше процесс актуализации художественного содержания может быть понят в каком-то смысле и как приращение знания. Однако это такое специфическое знание, точнее — *бытие-знание*, которое практически не имеет ничего общего с другими формами знания: ни с научным, ни с философским, ни с религиозным. Это *художественно-эстетическое знание* (если уж кто-то не может отказаться от этого понятия), реализующееся в пространстве «произведение-реципиент» и не поддающееся никакой иной формализации, кроме той, в которой оно существует, то есть принципиально неопишимо.

Вот перед нами «Троица» Андрея Рублева. Всеми сегодня признанный шедевр мирового искусства. В чем ее художественное содержание, ее «истина», тот квант «знания», который присущ только ей и отсутствует в десятках других «Троиц» подобного иконографического извода, написанных менее талантливыми и иконоусными иконописцами или копиистами? Все эти иконы обладают одной и равной религиозно-сакральной и сюжетной «истинами». Перед нами три ангела — визуальный символ христианского понимания Бога — Св.Троицы. Для православного верующего в храме они совершенно равноценны и равночтимы. Однако человек, обладающий эстетическим вкусом (=художественным чутьем живописца), сразу выделяет «Троицу» Рублева из любого ряда «Троиц», независимо от того, ве-

рующий он или нет. В процессе ее созерцания ему открывается некая неопишуемая «истина», которую он глубоко переживает, ощущает, впитывает, живет ее полнотою, духовно обогащается, через нее и ею как бы покидает узкие рамки обыденного бытия и приобщается к той полноте бытия, которая вызывает удивительную духовную радость и ликование всего его существа. И для описания этой «истины», или художественного содержания «Троицы» Рублева (и только ее!), нет слов.

Многие искусствоведы и художественно чуткие богословы пытались (и пытаются, и будут пытаться) описать его. Но, увы, ничего даже отдаленно адекватного произведению гениального иконописца не получается в словесных конструкциях. Слова бессильны перед тем, что эстетика обозначает понятиями «истина», «содержание», иногда «дух» произведения искусства. Здесь перед нами сама *эстетическая сущность* — эстетическая сущность, и она не поддается вербализации, дискурсивному выражению. Как и в богословии (и это роднит эстетику с ним), здесь возможно только бесконечное «плетение словес» *вокруг* некоего неопишуемого ядра, наращивание словесной материи, в той или иной мере выражающей *ничто*, относящееся к этому ядру, к художественной сущности, из нее эмануирующее, ею обусловленное, но все-таки, увы, дающее очень слабое представление о ней.

Собственно, этими процедурами и занимаются искусствоведение, литературоведение, художественная критика, выполняя важную функцию *подведения* реципиента к наиболее полному восприятию конкретного произведения искусства. Эстетика же в данной ситуации может и должна уподобиться апофатическому богословию — говорить (много и пространно) о том, *что не является* художественным содержанием и тем самым в принципе указать ту грань, за которой слова бессильны и необходим скачок к иному опыту, в нашем случае — к эстетическому, то есть к самому акту эстетического восприятия произведения искусства.

То же, что искусствоведы и особенно литературоведы описывают как содержание конкретного произведения, фактически является их личным впечатлением от произведения, *толкованием* реально пережитого *события содержания*, ибо содержание произведения искусства это в конечном счете — *со-бытие*, процесс *явления неопишуемой реальности полноты бытия* в сознании реципиента, которая активно *переживается* им именно как *реальность*, при том более высокого уровня бытия, чем окружающая его чувственно воспринимаемая физическая реальность. Понятно, что многое из того, что описывают искусствоведы, ассоциативно может быть созвучно и другим реципиентам, ибо в сюжетно-дескриптивном или «предметном», изомор-

фном произведении за его художественное содержание нередко выдаются внутренние «литературные» (т.е. описываемые словами) уровни **формы**, однако от собственно художественного содержания они, как правило, бывают достаточно далеки.

С особой наглядностью это видно на примере инструментальной музыки или абстрактной живописи. Крупные «Композиции» и «Импровизации» Кандинского из Эрмитажа и Русского музея или знаменитые готические соборы в Шартре или Реймсе обладают никак не «меньшим» (хотя этот критерий слабо коррелирует с художественной реальностью) и не менее значимым художественным содержанием, чем «Боярыня Морозова». Однако о нем мы ничего не найдем в огромных монографиях о Кандинском или по готической архитектуре. В данных случаях искусствоведы, признавая, естественно, уникальную художественную ценность описываемых памятников (и реально ощущая и переживая это в процессе их восприятия), ограничиваются подробными историко-биографическими данными, описанием тех или иных аспектов формы, творческой манеры мастеров, духовно-исторического контекста, в котором они творили, и т.п., но ничего не говорят о художественном содержании, о сущности художественных образов, о художественной символике, об «истине» этих произведений. Все это наличествует в данных произведениях в высокой степени, но не поддается словесному описанию. Вот именно это неопишуемое со-бытие в сознании субъекта восприятия, в его духовном и душевном мирах в момент контакта с произведением искусства и может быть осмыслено как художественное (или художественно-эстетическое) содержание.

На примере бессюжетно-выразительных («беспредметных») искусств с особой наглядностью видно, что все описываемое в сюжетных, программных, литературных и т.п. (или — в описательно-изобразительных) произведениях искусства как их содержание, не имеет прямого (только косвенное! — об этом подробно речь шла выше при разговоре о художественном образе) отношения к собственно художественному содержанию, которое и является главным носителем эстетического в произведении искусства и в первую очередь интересует эстетику.

С *художественной формой* вроде бы несколько проще. *Это такая система внутренней организации содержания, которая полностью являет себя вовне в качестве чувственно воспринимаемой.* Многие ее уровни (сюжетный, изобразительный, дескриптивный, композиционный, структурный, цветоформный, лексический, мелодический, ритмический, монтажный и т.п.) в какой-то (тоже далеко не в пол-

ной) мере все-таки поддаются описаниям, на которых фактически и строятся искусствоведческие работы. Однако где проходит граница между формой и содержанием в каждом конкретном произведении — установить в принципе невозможно. Как только мы бросаем даже беглый взгляд на картину, начинаем читать первые страницы романа или слышим первые звуки симфонии (или просто изучаем партитуру, если мы владеем нотной грамотой), немедленно начинается совершаться *событие содержания*, генерируемого этой конкретной формой воспринимаемого произведения. И нет никакой возможности отключить его, абстрагироваться от него даже самому профессиональному исследователю, не говоря уже о простых зрителях и слушателях. Для них форма фактически не существует вообще. При первых моментах контакта с произведением они сразу же включаются в событие содержания и уже не видят и не слышат никакой отличной от этого содержания (равно художественного образа, равно художественного символа) формы. Она просто работает, активно выполняет свои функции и не попадает как таковая в поле сознательного внимания воспринимающего.

Исследователь же после акта восприятия, глубинного созерцания и переживания произведения пытается выйти на сугубо рациональный уровень абстрактно-формального изучения произведения, анализа его формы, что на практике удается только отчасти, ибо событие содержания постоянно присутствует в духовном мире исследователя, пока он фокусирует свое внимание на данном произведении, и посылает в его *ratio* какие-то импульсы, корректирующие его аналитическую деятельность. Так что разделить форму и содержание не удастся даже искусствоведам, поэтому они, как правило, вообще и совершенно справедливо избегают этих понятий, но просто занимаются эстетической герменевтикой конкретного произведения в силу своего таланта, своих способностей.

Завершая разговор об искусстве, можно еще уточнить постоянно употреблявшееся здесь понятие «произведение искусства». В целях наиболее точного донесения смысла излагаемого здесь понимания искусства я (как и многие современные эстетики и искусствоведы) под произведением искусства имею в виду конкретный материально реализованный предмет деятельности художника (картину, роман, исполняемое музыкальное произведение, кинофильм, архитектурный памятник и т.п.), некую чувственно воспринимаемую реальность, имеющую объективное бытие; некий артефакт, хранящийся в музее, библиотеке, фонотеке и т.п. При этом, однако, следует помнить, что здесь мы допускаем некое в общем-то незначитель-

ное в контексте данной статьи, но упрощение. В музее хранится картина, которая является действительно живописным артефактом, или живописным объектом, обладающим набором неких элементов, созданных художником. И только.

Собственно *произведение искусства*, в полном смысле этого слова, возникает в момент визуального контакта зрителя, имеющего установку на эстетическое восприятие, с картиной-объектом в некоем субъект-объектном пространстве, особом духовно-энергетическом поле между сугубо материальным артефактом и внутренним миром зрителя. В свое время Р.Ингарден назвал этот феномен для эстетического восприятия вообще «эстетическим предметом», который обязательно в чем-то отличен от конкретно существующего объекта, в нашем случае — картины-объекта, художественного объекта. И это идеальное образование (или «эстетический предмет», «предмет эстетического чувствования», по Ингардену), возникшее в сознании реципиента и является в точном смысле слова *произведением искусства*. И оно, что убедительно показал еще Ингарден, не идентично реальному артефакту, его породившему<sup>22</sup>. Это следует все-таки иметь в виду, ведя разговор об искусстве.

Уже из сказанного, а я здесь заострил внимание только на нескольких аспектах искусства, видно, что проблема искусства как эстетического феномена отнюдь не исчерпана, является актуальной, ибо затрагивает сущностные уровни бытия человека как такового, и постоянно дискуссионной, особенно в свете тех глобальных метаморфоз, которые произошли в сфере художественной деятельности в XX веке и вершатся сегодня.

## Примечания

- <sup>1</sup> Под *эстетическим опытом* я имею в виду некую двуединую процессуальную целостность, включающую в себя: а) специфическое невербализуемое «*знание*» и особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности, приобретенные эстетическим субъектом в процессе его предшествующего *художественно-эстетического* развития (как онто- и филогенетического, так и духовного и социокультурного) и б) конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или/и творчества), вершащийся *hic et nunc* (в конкретный момент восприятия или творчества) и в принципе невозможный без и вне первого (а) компонента опыта — субъективного генетически данного и накопленного «знания» и «умения». Эстетический опыт — это сложное, не поддающееся вербализации духовно-чувственное «образование», имеющее как статическую, при этом постоянно прирастающую, так и процессуально-динамическую компоненты.
- <sup>2</sup> Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 2. С. 378.
- <sup>3</sup> *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 320.
- <sup>4</sup> Там же. С. 321.
- <sup>5</sup> *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966. С. 67—68.
- <sup>6</sup> *Hatann R.* Theorie der bildenden Künste. Berlin, 1980. S. 8.
- <sup>7</sup> Проблемам Культуры и ПОСТ-культуры (*пост-культуры*) посвящены многие материалы исследовательского проекта «КорневиЩе» (см.: КорневиЩе ОБ. М., 1998; КорневиЩе ОА. М., 1999; КорневиЩе 2000. М., 2000). См. также: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 298—307.
- <sup>8</sup> Подробнее см.: Там же. С. 359—468.
- <sup>9</sup> Подробнее см.: *Бычков В.В.* Провидения теургической эстетики // Лосевские чтения: Образ мира — структура и целое. М., 1999. С. 405—415.
- <sup>10</sup> См.: *Kosuth J.* Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley—Los Angeles—London, 1996. P. 841—847.
- <sup>11</sup> См. хотя бы книги: *Малявин В.В.* Молния в сердце. М., 1997; Книга мудрых радостей /Сост. В.В. Малявин. М., 1997, и другие его работы.
- <sup>12</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 384—385.
- <sup>13</sup> *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 109.
- <sup>14</sup> *Лосев А.Ф.* Символ // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 10.
- <sup>15</sup> *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 646—647. Подробнее о понимании художественного символа русскими символистами см.: *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. СПб.—М., 1999. С. 394 и далее.
- <sup>16</sup> *Флоренский П.* Детям моим: Воспоминанья прошлых лет. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завешание. М., 1992. С. 35.
- <sup>17</sup> *Флоренский П.А.* Том 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 287.
- <sup>18</sup> *Флоренский П.* Из богословского наследия // Богословские труды. Т. 17. М., 1977. С. 199.
- <sup>19</sup> *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 32.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 132.
- <sup>22</sup> Подробнее см.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 122, 136—137, 147 и др.



## **К метаэстетике**

Понятие философии есть результат развития самой философии, чего нельзя сказать о метафизике, которая изначально. Ум человека — метафизик по своей природе. Она коренится в самой способности к отвлеченному знанию. Толкования того, что такое метафизика, тем не менее, были в истории европейской философии довольно многообразны. Первофилософия, идеальная наука (Аристотель); рациональное познание в противоположность откровению; наука о сверхчувственном, о сверхъестественном (Фома Аквинский); учение о ноуменах, о вещах самих по себе, априорные принципы разума (Кант); система или организация идей, абстрактное, синтез возможного опыта; познание конечных и формальных причин в отличие от материальных и действующих (Ф.Бэкон); познание духов и познание принципов (хорошая и плохая метафизика согласно Кондильяку); рациональная психология, рациональная космология и рациональная теология (Вольф). Так, в основном, ее понимали, противопоставляя феноменальному миру, догме и откровению, религиозной вере, а также позитивной науке, акцентируя абстрактность познания, но расходясь в определении того, на что это познание нацелено.

Соотношение метафизики и эстетики можно определить, опираясь на понятия чувственности, свободы и времени. Здесь они соприкасаются наиболее отчетливым образом.

Эстетика — это метафизика чувственности. Развернем это положение, разясняя его.

В слове «эстетика» присутствует как минимум два смысла. Во-первых, это нечто эстетическое, вплетенное во все виды эстетической деятельности, как ее дизайн и оценка, равно как и оценка среды,

обстоятельств, предметности, космоса и, следовательно, как «мета», «за...» самой этой деятельности, и во-вторых, это, разумеется, вполне определенная философская дисциплина, сложившаяся как таковая в немецкой классической философии и представляющая собой ее завершающую постройку, точнее, покрытие «крыши» всего здания, и следовательно, в этом прямом смысле, «мета-философию», то есть ее завершение и закрытие. Это вынуждает еще раз всмотреться в основы, начала, производящие многообразие своих проявлений.

Нет ничего более захватывающего, чем размышления о метафизике, в то же время нельзя обойтись без того, чтобы о метафизике высказываться тоже в двух смыслах, по крайней мере: человек — существо метафизическое, ум человека по природе метафизик, метафизика принадлежит природе человека (Кант), таков первый, антропологический смысл, и с другой стороны, это определенная сумма высказываний о том, что «выходит за...». За что? За все сущее, превосходит его таким образом, что, не оглядываясь на очевидные основания, высказывается об этом «всем».

Можно ли, опираясь на такую двойную всеобщность метафизики и эстетики, сопоставить их, сказав, что они тождественны или последняя есть разновидность первой? Зачем нужно это сопоставление? Ведь обе они в историческом смысле стоят на краю если не исчезновения, то, по крайней мере, размывания границ и ускользания собственного предмета рассмотрения. Возможно, что нам станет яснее эта необходимость, если припомнить судьбу, драму смысла, развернувшуюся и происшедшую с ними во времени, что отсылает нас к существу человека, к тому, как он пребывает в мире, образуя его собою, навязывая пустоте бытия образ (картину) мира. То, как «образуется» мир, есть ключ к тайне происходящего, в том числе и того положения дел, с которым сталкивается современный человек. Но здесь видна почти неодолимая трудность, однако где трудности, там и решения! Мы имеем хорошо продуманные описания становления западной, европейской по истокам картины мира, судьбы западной метафизики, этого генотипа культуры, которые никоим образом не распространяемы на традиционного человека, на так называемые восточные культуры. Именно Восток (но не в интерпретациях, заимствованных из другого, «западного» мира, и не тот, уже подавленный западной технологией и вовлеченный в водоворот фиктивного капитала, порождения тоже западной цивилизации, а идеальный Восток, как «другое» современной цивилизации) ставит под вопрос все безумное самомнение Запада. Но где же искать этот Восток? Ясно, что не в географических пространствах и не в исторических временах, хотя

где-то там и есть тот перекресток, где разошлись пути западной субъективности, как характеризовал Хайдеггер современную картину мира, и другой путь (или ветвь), теперь остающаяся в «сокрытом» состоянии. Что же стало на Западе? Судьба западной метафизики переплетена с самоопределением и становлением науки и соответствующему этому становлению сжатию истины до достоверности и доказуемости. Истина, понимаемая как соответствие идеи и предмета, представления — положению дел, теории — эмпирии, всплывает уже тогда, когда сущее — представлено. Поворотный пункт в этом превращении обнаруживается в античной Греции, а именно там, где произошел переход от традиции «священного знания» к знанию природы. «Физика» Аристотеля уже не имеет в виду того, что все полно богов. Досократики, Парменид, Платон, Аристотель, а далее уже почти неизбежный спуск к современной науке. Что может заинтересовать нас в этом древнем событии, связавшем в одном смысловом узле великих метафизиков, Парменида, Платона и Аристотеля, для понимания того, как в отдаленном последующем времени самоопределилось как эстетика?

Эстетика тогда еще не возвысилась до того, чтобы быть частью философии, еще не обнаружилось такого самостоятельного предмета. У Аристотеля это всего лишь поэтика, где представлен разбор просто одного из видов деятельности и восприятия его результатов, конкретно, театра. У Платона, правда, обсуждается широкий круг проблем, которые впоследствии стали темами эстетики. Помимо воздействия искусства, его социальной роли, обсуждается проблема поэтического озарения, одержания. А главное, обсуждается идея прекрасного, но в предметно-нерасчленимом ряду восхождения и нисхождения (из пещеры к Солнцу-Благу и обратно, от животного состояния к божественному и обратно). Эта идея — предмет знания, ведущего к Благу. Но это вовсе не специальный отдельный предмет, образующий особую философскую дисциплину. Можно сказать, что расстояние между концепцией прекрасного в античности и современной эстетикой такое же, как расстояние между античной наукой и современной, или античной «фазис», насквозь пропитанной магией, и природой современных физиков. Идея прекрасного у Платона включена в инструментарий образования души, это ее ориентир для восхождения через ступени: любования прекрасными вещами, любования прекрасными телами (юношами, у Платона), любовь к прекрасным качествам души, любовь к истине, что делает человека философом, и наконец, любовь-слияние с Благом. Здесь прекрасное вплетено в процесс, в ступенях которого еще просвечивает последо-

вательность посвящения, оставаясь частью магического восприятия мира. Это не значит, что сами эстетические идеи лежат вне его метафизики. Не говоря уже об идее прекрасного (очевидно, метафизической), можно легко показать то же самое и для его, казалось бы, чисто этической мысли о том, что поэтов — актеров — надо изгнать из идеального государства. За моральным аспектом здесь стоит принцип самоидентичности, выдвинутый элеатами, но в его приложении к общественной жизни. Идеальное государство, чтобы длиться, требует того, чтобы все позиции в нем, во-первых, диктовались не случайными обстоятельствами, а идеальными качествами занимающих их персонажей: реальное общество отклоняется от идеального кастового образца потому, что качество личности не соответствует ее позиции. Во-вторых, сама иерархия и все ее позиции самоотдественны, и все это обращено к Высшему Благу, к истине как открытости бытия, в интерпретации Хайдеггера. Платон считает, что актеры вредны особенно потому, что сами не могут оставаться самоотдественными: в игре, увлеченные сочинением и исполнением роли, они перестают быть собою, впуская в себя другое существо, роль которого берут на себя. Они опасны для общества и для самих себя тем, что посягают на основной метафизический принцип тождества. Образно говоря, играют против вечности на стороне только времени. Здесь есть метафизика, но нет еще собственного предмета эстетики, но ведь именно способ метафизического обсуждения приводит в конечном счете к образованию предметных областей знания. Очевидно, что эстетика никак не могла еще выделиться в специальную дисциплину, что не мешает, конечно, современным историкам начало возводить к Платону. Аристотель же ставит акцент на теории творческой деятельности (поэсис — творение), создание произведения и его воздействия на зрителя. Очевидно, что уже здесь намечено разделение на учение о прекрасном и учение об искусстве, на которые впоследствии постоянно дробится эстетика. Таким образом, можно сказать, что хотя метафизическая высота античной философии задает идее прекрасного (среди других идей такого же ранга) определенный уровень понимания, не говоря уже о воплощении этого понимания в конкретных произведениях, тем не менее мы еще не можем здесь говорить об эстетике как метафизике или о собственной метафизике эстетики.

Мало того, при таком историческом поиске начала эстетики мы волей-неволей сталкиваемся с проблемой случайности культурных форм: в настоящее время мы видим результат драмы истории культуры, все события которой заключают в себе момент случайности, поэтому ни одно из учений не может предстать в себе совершенно не

обходимым, впечатление усиливается по контрасту с развитыми системами философии Индии и Китая, предоставляющими богатые метафизические идеи со своеобразными эстетическими мотивами, с которыми знакомятся и в Европе. Усилия европейской метафизики были направлены именно на преодоления затруднения, заключающегося в том, что обнаружился момент случайности в выборе той или иной метафизики. Самые замечательные результаты в этом отношении были достигнуты в немецкой классической философии.

У Канта слово «метафизика» используется двояким образом: во-первых, как противопоставление критике, то есть в смысле догматизма, во-вторых, как основоположения чистого разума, основывающиеся на априорных понятиях, категориях разума, не зависящих от всякого опыта и от определений чувственности. Таким образом достигается независимость от данных конкретных наук, а также разделение с логикой (формальной философией) и математикой. Последняя связана с априорными формами чувственности. Кант отвергает метафизику как учение о потусторонних духах, как теологию, учение о невидимых сущностях, знание о том, что не может быть дано чувствам и не согласуется с законами разума, он отвергает всякое духовидение. Однако то знание, которое критика извлекает из чистого разума, может быть рассмотрено как истинная метафизика. К метафизике относятся также регулятивные принципы, то есть тоже невыводимые из опыта, но необходимые для познания природы и действия в мире. Эти принципы характеризуются модальностью «как если бы». Понимание метафизики, контролируемой критикой, во многом задает и место эстетики в системе Канта. Кант впервые поставил проблему таким образом, что обе позиции философии (представленные чистым и практическим разумом) были связаны «мостом над пропастью». Этот мост был назван способностью суждения, способностью суждений вкуса, а симметричную пропасть между целесообразностью и причинностью (между действующей и целевой причиной, фактически) преодолевала способность телеологического суждения.

С одной стороны, эстетика есть завершение системы, она связывает чистый и практический разум, соединяет несводимые друг к другу способности души, с другой стороны, она есть метафизика свободы, но не в отношении нравов, а в устройении чувственного мира, его гармонизации, согласования с принципами разума. Эстетика здесь (как критика способности суждений вкуса и учение об искусстве) в системе Канта впервые получила статус самостоятельной философской метафизической дисциплины, имеющей свои априорные принципы. Для нашей темы интересно не столько конкретное содержание точ-

ных, пронизательных и удивительно гармонично согласованных определений КСС, касающихся эстетики, сколько грань, отделяющая его учение от времени, представленное в параграфе «Трансцендентальная эстетика» в КЧР, от того, что он понимал под собственно метафизикой. «Трансцендентальная эстетика» посвящена учению о пространстве и времени. Время для Канта — это априорная форма чувственности. Хотя оно и форма, оно не есть предмет формального знания в смысле логики. Как априорная форма чувственности время оказывается метафизическим принципом эстетики в прямом смысле, то есть принципом определенного и необходимого порядка всего, что дано чувствам и самого их, чувств, устройства. Пространство и время суть условия всякого опыта, но сами они не могут быть даны в предметном опыте, сами они не есть понятия. (Интересно, что вся последующая наука их рассматривает именно как предметные понятия!) Они сами, так сказать, не метафизичны, но для всей сферы чувств они выступают как ее метафизика, если оставить в стороне вопрос о категориях чистого разума. Время выступает как самая внешняя оболочка монады, причем этот термин Лейбница здесь вполне уместен, поскольку именно этот образ скрыто стоит за учением об априорных формах чувственности, то есть их трансцендентности. Как у Лейбница, монада здесь тоже замкнута. Оболочка монады есть как бы экран, на который проецируются все представления разума, и эта оболочка есть не что иное, как время, поскольку оно и есть та последняя граница, которая отделяет вещи сами по себе от того, что дано чувствам. Время получает смысл как смена представлений (последовательность — время, рядоположность, полагаемая вовне — пространство), ведь вещи сами по себе не доступны ни для чувств, ни для суждений разума. Эта неявно присутствующая идея монады в оболочке времени самая значительная, пожалуй, для полагания в основание эстетики (как способности суждения и учения об искусстве и творчестве) вполне определенного метафизического принципа.

После Канта можно говорить о двух типах метафизики. До него в основном речь шла о бытии как таковом, самом по себе, то есть метафизика ориентировалась на онтологию. Кант предложил изменить точку зрения: до того, как высказывать метафизические суждения, надо определить границы возможного познания, то есть рассматривать метафизику самого познания, иными словами, метафизика познания отделилась от метафизики-онтологии. Метафизика познания как такового, самого по себе, вне его случайных определений, стала таким образом общим полем (заменив собой онтологию) для частных наук, она стала мыслиться мета-наукой.

Однако то, что обычно называют эстетикой Канта, то есть первую часть КСС, нельзя считать метафизикой в прямом смысле. Напротив, таковой можно считать то, что сам Кант называл «трансцендентальной эстетикой», то есть начало КЧР, учение о пространстве и времени, как априорных формах чувственности. В КСС речь не идет о пространстве и времени или о каком-либо порядке чувственности, а о суждении вкуса, о согласовании воображения и рассудка, об искусстве и гении, о прекрасном и возвышенном. Понятие «трансцендентального», конечно, еще не свидетельствует о метафизическом характере учения, тем более для Канта. Поясним. Пространство и время не есть ни предметы опыта, ни понятия (разумеется, они — понятия в его системе, но не таковы в устройстве познавательных способностей, по его мысли), они — формы чувственности, предшествующие всякому опыту. Учение, не опирающееся на феномены, а выдвигающее общезначимые умообразные принципы, достоверность коих суть их необходимость, обычно считается метафизическим. Поэтому именно трансцендентальную эстетику можно назвать внутри его системы метафизикой. Но, по видимости, между ней и тем, что обычно называют эстетикой Канта, то есть первой частью КСС, нет очевидного, в глаза бросающегося перехода. Это как бы не связанные, разные учения. Историки философии и эстетики смело жертвуют «трансцендентальной эстетикой» в пользу суждений вкуса.

Гегель и Шеллинг в определенном смысле возвращаются от метафизики познания к метафизике бытия. Это философия тождества. Исходный пункт для них — Абсолют, развертывающийся, правда, в этих системах по-разному, о чем мы здесь говорить не будем. Нам важно здесь отметить лишь особенность позиции: частичный возврат от метафизики знания к метафизике бытия как изначального принципа. Для эстетики такая позиция оказалась весьма плодотворной в содержательном плане. В системе Гегеля в искусстве воплощается определенная ступень раскрытия абсолютной идеи, согласованно с этим идет становление эстетических категорий и конкретных форм искусства. Это позволяет ему в одной «развертке» увидеть обширный исторический материал. Однако следует признать, что такая метафизика эстетики остается довольно бедной: это платонизм, дополненный идеей законосообразного — через противоречия — движения, происходящего в истории, в том числе в истории воплощения идеи в формах искусства. Можно сказать, что эстетика здесь на службе у метафизики истории, хотя само слово «метафизика» для Гегеля уже приобрело отрицательный оттенок и приравнивалось к догматизму.

Затем судьба этого термина оказалась еще более несчастливой. Позитивизм отверг ее как уже пройденный и абстрактный этап становления научного знания. Неокантианство в лице Г.Риккерта вместо метафизики создает философию ценности (он признавал уже не трансцендентное бытие или знание о нем, а лишь трансцендентный исток должноствования в качестве основания ценности). Ценности, стало быть, можно изучать научными методами. Э.Кассирер впоследствии ставил вопрос о единстве естественно научного и гуманитарного знания и определял их общее поле как символические формы культуры. Не вдаваясь далее в тонкости сходств и различий внутри самого неокантианства, с одной стороны, и философии жизни, с другой, отметим, что таким образом все ранее признававшиеся метафизическими принципы переведены в сферу различных общих и абстрактных представлений и даже (в социологии) в разряд социальных фактов. На место всякой метафизики встала, таким образом, культура и разнообразие культурных форм, поддающихся научному изучению, правда, особыми методами, отличающимися от методов изучения природы. Редкий голос еще мог возвыситься в защиту метафизики, но зато такой своеобразный, как, например, в философии Хайдеггера.

Переходом к антиметафизической установке по отношению ко всем духовным проявлениям, то есть к идее универсальности культуры, была философия жизни.

Дильтей определяет различие философии, религии и поэзии через понятие связности культуры. Эта связность может осуществляться по обычаям, ритуалам, языку и конкретным формам общежития. При этом она выводится на уровень стандартов, но не рефлексивируется во всеобщее определение. Латентная, скрытая метафизика из себя вырабатывала самые абстрактные формы, высшие формы формулировала философия, согласно Дильтею. Но эта «связность» на уровне теории теорий (метатеория), как и другая, подобная ей форма связности, религия, не может удержаться на вершине интегрирующей абстракции, и тоже рассыпается в разных «направлениях», как религия рассыпается в ересь, толках и сектах, а для поддержания связности своих догм начинает требовать своей теоретической связности, то есть философии (или теологии). Так обнаруживается функция философии в роли строительства культуры. Метафизика в этом процессе представлена и скрыто, латентно, как присущая человеческой природе, и явно, как цель строительства культуры и плод абстрагирования. Она охватывает этот процесс с двух сторон. Где же здесь место эстетики? Не слишком ли оно случайно? Ведь это просто так слу-



чилось в истории, что лучшее метафизическое выражение она получила в философии немецкого идеализма? Но эстетика (не как специальная дисциплина, а как начало «человеческой природы», не сводимое к чему-либо другому) есть тоже определенного рода связность всегда конкретного опыта. Осуществляется же эта связность не в плане познания, не в деятельности образования понятий, а иным образом. Определением этого образа и того, что связывается, занимался тот раздел философии, который рассматривал восприятие, ощущение, чувство, аффекты. Обособливая этот предмет рассмотрения, психология становится наукой. Развиваясь, она начинает посягать на объяснение всей духовной жизни. Описательная психология Дильтея, описание духовного опыта У.Джеймсом — это проявление научного оптимизма по отношению к познанию жизни души. Следует заметить, что становление социологии (М.Вебера, Э.Дюркгейма и др.) приводит к дополняющей первую точку зрения, при которой предлагается видеть источник проявления духовной жизни в коллективных представлениях. На эту точку зрения впоследствии становится социальная антропология, исследующая духовную жизнь так называемых первобытных и традиционных обществ (например, М.Мосс, а также структурализм). Самым ярким протестом против психологизма была феноменология, ее можно было бы назвать поиском новой метафизики, хотя она определяла себя как «строгая наука», подобно логике и математике. Однако главное заявленное Э.Гуссерлем намерение — вывести все возможные науки из принципов, которые он намеревался обнаружить в самом устройении сознания, — конечно, возвращает философию в разряд метафизики, что с блеском и исполнил Хайдеггер. У нас здесь не стоит задача проследить в нюансах то, что происходило с эстетической точкой зрения при смене доминирующих познавательных установок. Нас интересует лишь возможность метафизики эстетики в новых познавательных ситуациях. В феноменологии мы выделим лишь один момент, а именно учение о внутреннем времени, поскольку метафизически, а точнее метапсихологически, он связан с самоопределением эстетики. Как известно, трансцендентальная редукция — это отвлечение от внешнего мира. Иными словами, это не «имение в виду» того, что стоит перед сознанием вовне, но при этом все данные сознания синтезируются тем, что стоит «за» сознанием, трансцендентальным Ego, то есть в редукции объединены декартовское сомнение и кантовский трансцендентализм. Но нам интересен сам синтез сознания. С ним сопряжено понятие внутреннего времени. Синтез как изначальная форма сознания — это время: «Основной формой этого универсального синтеза, обуславливающего

возможности всех прочих синтезов сознания, является всеобъемлющее внутреннее сознание времени... Мы сталкиваемся с парадоксальной особенностью жизни сознания, будто бы вовлеченной таким образом в бесконечный регресс. Понимание и объяснение этого факта связано с чрезвычайными трудностями. Но как бы то ни было, он имеет место, причем даже с аподиктической очевидностью, и характеризует одну из сторон удивительного для-себя-самого-бытия его, а именно, в первую очередь, бытия жизни его сознания в форме интенциональной соотнесенности с самим собой»<sup>1</sup>. Я думаю, что метафизическое основоположение эстетики следует искать в особом типе этого синтеза, в многообразии соотнесенности эго с самим собой через тождество не предметов в сознании, а через сами конфигурации отождествлений. Эта тема будет развита вслед за исторической справкой о том, что произошло с пониманием метафизики в европейской философии.

Размышления об эстетическом начале долгое время влетало в различные философские системы. С другой стороны в относительно самостоятельный институт выделялось искусство, то есть отделялось от чисто сакрального ритуала, с одной стороны, и от практического ремесла, которому, разумеется, тоже сопутствовали свои ритуалы, с другой. Искусство как результат разделения типов деятельности, приобрета относительно самостоятельное оформление, требовало и осмысления своего назначения, цели, методов и результатов. Однако это осмысление, уже имея перед собой сложившийся предмет, породило эмпирическое описание и теории среднего уровня. Типичный пример здесь — поэтика. Но между поэтикой и эстетикой лежит глубокая пропасть как между какой-нибудь конкретной наукой, например юриспруденцией, и философией, в данном случае — философией права.

Если теперь оставить в стороне внутреннюю логику становления европейской философии как метафизики предметной представленности, перерождающейся затем и распадающейся на предметы наук, и обратить свой взор на параллельный процесс разделяющейся практической деятельности и соответственно становление техники, искусства, образования и других форм практической деятельности, то можно заметить одну общую черту: из этих практических форм выскальзывает явное магическое начало (латентное остается), то есть наряду с теоретическим расколдовыванием мира, как выразился М.Вебер, шло его практическое размагничивание. Эти практики не совсем и не сразу лишаются магизма, но с ходом рационализации (то есть опытного соотнесения целей и средств и его формализации) ма-

гизм претерпевает определенные превращения. И это очевидно на судьбе искусства. Сейчас мы о магии узнаем из этнографических или антропологических исследований, из оккультной и квазинаучной литературы, но очень редко современный фрагментарный человек способен, за редким исключением, понять тот магический мир, который полностью погружал человека в единение с Божественной Вселенной. Антропологические и социологические исследования магии (Дж. Фрэзер, М.Элиаде, М.Мосс и др.) толкуют либо об ее коллективных формах, либо, в лучшем случае, как М.Элиаде, докапываются до определенных метафизических реалий, таких, как «ускорение времени в алхимии», например. Нельзя, конечно, не упомянуть в этой связи «Историю магии и ритуалов» Э.Леви, который старался найти равновесие между научным способом описания магического мира (в том ключе, как тогда понимали науку) и включенностью в самые закрытые и тайные его проявления и приемы. Но, пожалуй, наиболее трезвую, хотя и эзотерическую, а не научную оценку магии, ее исследователей и ее современного состояния высказал Р.Генон. Он полагал, что современное состояние мира таково, что люди подвержены в основном воздействию низших магических сил, поистине inferнальных, что является следствием духовной деградации современного человека. Современная «магия» есть карикатура на подлинные духовные возможности человека.

Отпугивающий образ магии имеет свои корни и свое объяснение, на чем мы не будем останавливаться, выберем только один смысл из всех относящихся сюда: включенности во всеобъемлющее целое Вселенной.

Идея «фюзис», «природы», сформулированная в Античной Греции, оставаясь еще магической, уже наметила разрыв этой всеобщей связи, уже наметилось полагание свободы в противовес природе, свободы как самостоятельности нравственного начала (например, у Сократа в том, что он изображал неизбежное событие, то есть собственную его неотвратимую смерть, как добровольный поступок). Свобода, таким образом, сдвигалась в сторону «ничто» сущего. Сущее же при этом по ходу расширения метода приведения суждения к очевидности, постепенно стало сближаться и даже отождествляться с размагничиваемой и расколдовываемой «природой». Новоевропейская философия с ее ориентацией на естественнонаучное знание уже фактически все сущее считает предметом науки, то есть природой. Все духовные проявления человека для нее тоже в конечном счете подлежат научному изучению, то есть философия отождествляется с наукой или наукой наук, наукоучением, подлинной наукой.

Соответственно изменяется и характер магии, которая тоже превращается в частное инструментальное действие. Но как этот процесс соотносится со становлением искусства, с одной стороны, и с осмыслением эстетического начала философией и эстетикой, с другой? То, что искусство несет на себе печать магии, кажется очевидным. Так представление о вдохновении, которое предполагается необходимым для творчества, напоминают «мана» полинезийцев, равно как и наитие духа или одержание шамана, то есть это некое усредненное и десакрализованное понятие о превосходящей индивида духовной силе, которое было свойственно всем магическим ритуалам древности и нового времени. Тот же магический оттенок (как забытый смысловой референт) присущ и восприятию, которое квалифицируется как эстетическое, будь то восприятие произведений искусства или любого обыденного предмета, или отношения к миру в целом. Это видно в квалификации произведения как шедевра (продукта божественного мастерства: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь!»), или, например, иконы как окна в божественный мир. Разумеется, что эти шедевры, свидетели магической природы искусства, редуцированного и забытого его смыслового референта, вовсе не совпадают с теми, которые пропагандируются критикой или музеями, они и не должны быть напрямую согласованы со стандартами культуры. Поскольку в оценке и пропаганде произведений на первое место выступают социальные цели, здесь неизбежно царят законы рынка, постольку ни одна сфера деятельности не может в современном обществе их обойти. Мы волеиневолей должны абстрагироваться от этого момента, хотя, очевидно, здесь есть и своя метафизика, глубоко запятываемая за видимостью «практического» и «конкретного», и своя магия. Модернизм и постмодернизм, уже осознанно следуя этим законам рынка культуры, в то же время активизируют и магизм в использовании символов, но чаще как тему и соответствующие атрибуты. Но, строго говоря, постмодернизм нельзя назвать эстетическим, как бы мы ни старались растянуть это понятие.

Точно так, как можно говорить о метафизике самой действительности, о метафизике жизненного мира и о метафизике как определенного стиля (или формы) осмысления и присвоения жизни и действительности, так можно говорить об эстетике, вплетенной в жизнедеятельность в ее разных формах, эстетики самой действительности как строе космоса и, наконец, об эстетике как философской дисциплине. И во всех этих трех смыслах она может занимать метафизическую позицию или, напротив, описательную, эмпирическую, хотя и

сама позиция следования опыту, «идти за опытом» тоже, очевидно, базируется на определенном метафизическом принципе признания всегда локального опыта в качестве надежного свидетеля истины.

Искусство же как вполне конкретный социокультурный институт в ряду других институтов в своем становлении также ориентируется на определенную метафизику (в которой есть общий универсальный момент, восходящий к метафизике ритуала вообще, и конкретное наполнение метафизическими идеями, бытующими в то или иное время в том или ином месте). Искусство, разумеется, продуцирует и пользуется и своими эстетическими принципами, относительно независимыми от господствующей или наследуемой философской эстетики. Вообще говоря, с точки зрения рассмотрения социокультурных институтов (религии, науки, образования, искусства и др.), нет никакой принципиальной разницы между ними, кроме того, что одной из ценностей, на которую ориентируется деятельность в искусстве, является «прекрасное» (эта ценность может присутствовать и в превращенном виде, вообще как одобрение, даже как цена на продукты этой деятельности). Причем это «прекрасное» может присутствовать в самом абстрактном виде, просто как формально максимальная оценка в данном сообществе. Но может ли это быть достаточным основанием, чтобы искусство было предпочтительным предметом эстетики? Может ли эстетика быть только аксиологией, то есть учением о ценности? Пусть даже ценности, вокруг которой образован обширный круг деятельности? Тем более, что в истории мы видим и контрпримеры «ценности», а тем более «прекрасного» в искусстве.

Прежде чем правильно поставить этот вопрос — а правильная постановка только и делает вопрос вопросом — рассмотрим, что прикрыто ценностью «прекрасного» (остальные категории не могут рассматриваться как собственно ценности). За этим термином, если отвлечься от кантовской постановки вопроса о прекрасном как предмете суждения вкуса, скрыто определенное воздействие, некое особенное действие, выросшее из магического ритуала со всем его соответствующим психологическим сопровождением. Отличие магического действия от технического, инструментального не столько в контролируемом (через применение определенных средств, эффект которых строго предсказуем) процессе превращения форм и энергий, — этот процесс сходен, — сколько в близости мысли и воли, мысли и энергии. Для магии знание — сила, мысль фактически и есть энергия, информация не может просто где-то покоиться, она активна. Мир магии — это мир воли, а не представления, если говорить в первом приближении и принять известное противопоставление, но

при этом это не мир насилия и не мир господства. Это, понятно, не одно и то же. Из многочисленных исследований описания разнообразных практик магия предстает как общение с тайной стороной мира, то есть как бы с изнанкой того, с чем имеет дело дневное сознание и светская наука, опирающаяся на явления, очевидности, метафизикой которой становится феноменология, наличная или возможная представленность в явлениях, оформляемая по определенным правилам рационализации. Все то, что лучом внимания науки извлекается из «тайной», «изнаночной» стороны мира, перестает быть магическим, как рыба, выброшенная на берег, перестает дышать. Искусство не разрывает до конца свои связи с магией. Можно ли ставить вопрос о метафизике магии (для которой духовная жизнь всеобъемлюща) и, следовательно, искусства? Магия — это остаток от какой-то иной метафизики, обращением которой стала наука. Неистребимый самообман науки состоит в «иллюзии тела», в предположении его изначальности, исходности, а также в разделении на внешнее (тело) и внутреннее (духовная жизнь). Наука в определенном отношении эстетична по самим своим основаниям: имея в виду отыскать порядок в явлениях (законы), она нацеливает луч своего внимания на данное чувством, но доверяет она не чувствам, а показаниям приборов. Но, как утверждал Гете, чувства не обманывают, обманывают суждения.

Метафизические предпосылки науки (не методологические, которыми занимался логический позитивизм, неокантианство) хорошо продуманы Хайдеггером как «постав», идущий от представления мира как предметности до своего логического результата в философии Ницше как субъективизма воли. Последняя уже трактуется как господство и насилие. Парадоксальным образом эта метафизическая печать науки прирастает и к магии, которая тоже начинает рядиться как бы наукой или начинает ей оппонировать на ее же поле. Но искусство как магия (не «про магию», не современное мифотворчество для широкой публики, ориентирующееся на господствующий тип субъекта, иллюстрирующее научные открытия) все еще может сохранять привлекательность, обходя эту грубую печать мифотворчества для толпы, в своих шедеврах, которые могут и не быть популярными или даже известными. Эту магическую печать можно назвать тем, что является предметом эстетики в искусстве. Прочие его определения (например, чисто психологические, социальные, формальные, исторические) лишь очень опосредованно привязаны к эстетическому. Это, разумеется, требует разъяснения.

Прежде, чем квалифицировать эстетику как дисциплину какого-то определенного жанра, надо выяснить, чем эта дисциплина занята, занималась и, главное, должна заниматься, что это за столь неуловимое, но постоянно определяемое качество, называемое «эстетическим»? Этот вопрос может быть поставлен всего двумя способами, а именно что называют эстетическим (предмет, представление, идея) и каким образом квалифицируется что-то как эстетическое (суждение, интуитивное постижение, особый настрой чувств, особая согласованность всех познавательных способностей).

В чистом виде «что» и в чистом виде «как» эстетического отделяется от соседних «что» и «как» и некоторым образом им противопоставляется.

«Что» науки — это представления о мире, который принципиально может быть дан в своих явлениях. «Как» науки — это проникновение в детали этих явлений, то есть анализ, и связь этих деталей через отождествление, то есть синтез в определенные формулы. «Что» эстетического — это все, что угодно, «как» эстетического — это интуитивное схватывание этого всего. И хотя метафизическая позиция по отношению к миру может быть всего одна, но при этом метафизические предпосылки науки и эстетики разные. Главная предпосылка науки: мир один, в единственном экземпляре, так сказать, и он самоотждествлен. Теперь надо прояснить, что предпослано для эстетики? Вообще, метафизическая позиция не есть «следующая за физикой», то есть собственно наукой. Она безотносительная к любым конкретным предметным дисциплинам, поэтому она одна и для науки (хотя наука выносит ее за скобки), и для эстетики, и для философии, и для религии. Она вообще одна. Ее можно сформулировать следующим образом внутри европейской традиции: физический мир есть лишь момент во всеобъемлющей духовной Вселенной, при этом каждая точка (каждый момент) содержит всю информацию (знание) обо всей Вселенной (обо всем). Неоплатоники сформулировали этот принцип так: все во всем, но в каждом особым образом, хотя этот принцип был известен еще и древним, еще до Платона. Каждая точка содержит все знание. Такова же метафизическая предпосылка и магии. Наука же устремляется за знанием, количественно дробя точки Вселенной, превращая ее в пыль, где все точки вне друг друга, «все вне всего». Религия, стараясь удерживаться на метафизической позиции признания всеобъемлющего духовного принципа, вынуждена, тем не менее, отвечать разнообразным социальным заказам и соответствовать моментам истории, сама рассыпается на фантастических доктринах, философия волей-неволей откликается на эти

модификации. В определенный исторический момент она откликнулась (в кантианстве, романтизме, гегельянстве) — эстетикой. Напрасно искать ее корни в античных учениях об искусстве или в разбросанных в разных трактатах мыслях о прекрасном. Учение Платона о прекрасном это еще не эстетика, это отдельный случай (экземпляр) общего учения об идеях, то есть идеология. Последняя служит образованию души — восхождению из темной пещеры и нисхождению в нее же обратно. И это образование тоже есть случай ремесла, технэ, технология, то есть способ правильного устройства жизни, и в первую очередь общественной. Казалось бы, все эти варианты исторически случайны, метафизическая позиция могла бы модифицироваться и в других формах. Однако метафизический принцип эстетики все же должен корениться в неслучайном, ведь очевидность и согласованность с принципами разума всегда оказывается недостаточной, неполной.

Для пояснения этой мысли можно привлечь наглядный образ при всей условности всяких аналогий. Каков статус физического мира? Представим себе тор и перекрутим его (в разрезе — на 180 градусов) наподобие ленты. Хотя внешне, для очевидности, никакого изменения не произойдет, но сам момент вращения в этом пространственном теле присутствует (как бы искривление пространства). Далее, радиус внутреннего пространства этого тора сократим до точки, растянув поверхность до объема шара. Скрученность (перекрученные восьмерки) внутреннего пространства будет таким образом присутствовать в любой точке пространства этого тела. В том числе и в центре. Теперь, если отождествить (как аналог) полученное геометрическое тело со всеобъемлющей Вселенной, то момент закрученности (завихрений, того, что древние индусы называли вращением трех гун, изначальных качеств, «гуны вращаются в гунах»), будет физическая вселенная, это как бы след беспокойной точки, скрученной в себе. Физический мир — это судорога духа, во всяком случае его явления не могут быть основой духовного мира, как это допускает научная позиция. Науку интересуют следы, трассы этих судорог. Продолжая этот образ, можно сказать, что метод науки — расщепить этот клубок «ниток», трасс и полученные в наличном, то есть в явлении, концы этих ниток связывать так и эдак, выстраивая «картину мира». В этом образе «нити» представляют причинно-следственные связи, конфигурации связывания — закономерности и т.д. Образ можно было бы и продолжить, но важно, что метафизика эстетики не лежит в плоскости этого расщепления, производимого научным методом. Метафизика эстетики — это метафизика свободы, иллюзия свободы от ил-



люзий. Человек постольку «эстетичен», поскольку он свободен. Как метко сказал один философ, когда человек поет, то кажется, что он получает свободу. Но это совсем не та свобода, о которой речь идет у Канта, у которого свобода — это полагание начала причинно-следственной связи, то есть некое мнимое место, хотя и этот смысл неизбежно будет присутствовать, но дело им не ограничивается. Скорее это освобождение от этих связей: сво(д)-бо(гом)-да(нный), и понять ее в ином смысле, чем у Канта, можно через понятие «время», которое может пониматься (быть понятием), не переставая при этом быть формой чувственности. Понятие «время» в науке не совпадает с философским и с интуитивным, внутренним временем. Именно здесь наиболее четко виден водораздел между научной установкой знания и любой другой, обнаруживающей недостаточность первой.

Картина мира науки — это облик Горгоны Медузы на щите Афины. Но надо вспомнить, что мифы содержат такие смысловые конфигурации, которые, как линзы, позволяют разглядеть нечто, с первого взгляда незаметное. Что можно здесь увидеть, через эту линзу? Горгона Медуза — одна из трех сестер, ставших безобразными чудовищами из-за мести богов. Может быть, они и есть три гуны, три основных качества проявленного мира (их символизируют красный, черный и белый цвета, по отношению к человеку это страдание, равнодушие, удовлетворение)? Только голова одной из них присутствует на щите Афины, то есть мудрости, то есть только через одно качество (удовлетворения, равновесия, белый цвет, разум) можно взирать на мир. Медуза убивает своим взглядом или обликом, превращает в камень, что значит лишает свободы (степеней свободы). Медуза — это облик мира, Афина — мудрость, для которой мир безопасен. Медуза — это облик природы, где все поедает друг друга (соответственно в социуме все воюют друг с другом), природы, гармония которой глубоко скрыта (в прошлом), ведь когда-то сестры были прекрасными. Но некто, Персей, смог избежать гибели, убив спящую Медузу, глядя на нее (на ее отражение, «картину мира») через блестящий щит, то есть глядя на ее отражение в зеркале. Из крови, хлынувшей из горла Медузы, рождается Пегас (его отец Посейдон, то есть первичная, истинная вода). Пегас копытом выбивает из камня же (!) источник (воду), дающий вдохновение, то есть божественную свободу, поэтам, то есть неким окольным путем красота возвращается на Землю. Первый, наиболее интересный момент здесь тот, что на Медузу можно смотреть в зеркало, то есть отражение ужасного не убивает. Во-вторых, этот ужасный лик — на щите Афины, то есть богини мудрости (олицетворение мысли), философии, которая ведь означает любовь

к истине. Значит, каким-то образом облик истины (природы) обращен вовне, но, с другой стороны, облик самой Афины (мудрости) в принципе тоже должен быть прикрыт шлемом. Это обозначается тем, что Афина «в полном вооружении». Метафизическая (за природой) позиция Афины (философии) в том, что она стоит за зеркалом, хотя ее щит и не блестящий, но «лик» Медузы — это то же, что и зеркало, абсолютно отражает взгляд. Абсолютное отражение гасится другим зеркалом. Эта позиция и есть метафизическая по отношению к природе. Эстетическое же начало здесь, очевидно, в символике вдохновения, божественного источника.

Европейские концепции, которые квалифицируются как метафизические, по большей части содержат только один общий момент, который звучит в предлоге «за...», то есть они себя определяют, отгалкиваясь от наличного и явленного, или от очевидного, или от чего-то, принимаемого за несомненное. Так наука доверяет данным чувств, проверяя их, то есть доверяет показаниям приборов, посредников между чувством и явлением, с одной стороны, и правилам суждения, то есть логике, с другой. Все, что «за...» этим, относится к метафизике. Поэтому для науки последняя выступает либо как мировоззрение, либо как перечень предварительных общих принципов. Любые другие «входы» в сферу истинного или, скорее, достоверного, достойного веры, знания выносятся за скобки. Понятно, что в нашей мифе научное знание — это взгляд Медузы (древо жизни вечно зеленеет, а теория-то суха, то есть замерла). Переплетение философской и эстетической нити в этом мифе поразительно тонко. Отметим еще один момент. Знание небезразлично, оно не просто сила, оно опасно. За зеркалом — безопасная позиция Персея, а Персей переводится как разрушитель, губитель, похититель душ, это архаический эпитет правителя царства мертвых (см. об этом «Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения». М., 2001). Его позиция — за зеркалом, и тем самым позади лика Медузы, некогда прекрасным, а теперь губительным и внушающим ужас. Она аналогична месту Афины, мудрости. Но ведь за зеркалом всего лишь мнимое пространство, кантовское «как если бы», с точки зрения рации за зеркалом ничего нет, чистая видимость, всего лишь бестелесные образы. Гаснет свет, и образы исчезают.

Мифы вообще обладают огромной смысловой емкостью по сравнению с научными схемами, они как матрешки, вытащив одну, видишь внутри другую, затем еще одну, и еще. А наука уже все это выложила рядом одно с другим и думает, как же их соединить? В то же время в мифах есть особый такт по отношению к мирозданию, в них

есть деликатное и мудрое знание о том, что вмешательство грубой человеческой мысли, в том числе и жажда знания, информационный голод (ведь мозг человека похож на кишечник, а мозжечок — на желудок!) вносят в гармонию мироздания, в информационное поле Вселенной завихрения и рассогласования, грозящие и самому человеку. Конечно, можно вспомнить о принципе дополнительности Н.Бора, но ведь в нем нет речи о магизме мысли, речь идет просто о нейтральном наблюдателе. Напротив, древние хорошо знали о магизме мысли. Разницу можно проиллюстрировать образом костра, огня: мифы в огонь знания подбрасывают поленья мало-помалу, а наука в помрачении швыряет в огонь бочки с порохом. Следствия очевидны. Метафизика мифа состоит в положении, что мироздание — это живое существо, где каждая точка знает все обо всем. Каждая точка жива, но жизнь — это не функциональная система, а пульсация духовной энергии, дух жизни. Метафизическая же установка науки — власть, господство, поглощение информации, установление закона (принуждения), и в то же время детализация, остановка кадра, выставление вовне каждого по отношению к каждому. Философия, рассыпаясь во множестве метафизических концепций и идей о метафизике, не может обнаружить единообразную позицию. Иногда отсылают к исторической развертке, как если бы она содержала в себе эту позицию с достаточной степенью полноты, что, однако, не меняет дела. Водоразделом этих позиций может быть идея времени.

Время — это абсолютная сила разотождествления. Но рациональное познание основано на тождестве. Да и само время в классической науке обратимо и передается в формулах через знак равенства, две различаемые стороны отождествляются при помощи двух параллельных линий, стрелок, направленных в разные стороны. Это есть символ обратимости времени. Одна стрела в уравнениях предела, понятно, символ необратимого времени. Таким образом, отождествление-разотождествление, так же как и мерность (несоизмеримость), каким-то образом входят в идею времени.

Поскольку идея времени лежит в основе метафизики эстетики — ведь оно есть предельная форма чувственности и только по отношению к определениям времени, в его смысловом поле имеет смысл говорить о понятии свободы, — рассмотрим подробнее, из чего она складывается. Идея времени состоит, помимо уже отмеченных, из пересечения таких значений: бытие и небытие, прерывность и непрерывность, ничто и все. С точки зрения постижения мира время представлено как прошлое, настоящее и будущее, причем в настоящем полагается субъект познания, а прошлое и будущее занимают пози-

цию объективного. Субъект из своего настоящего не может указать настоящее объекта, а или уже прошедшее, или еще не наступившее (как возможность). Таким образом, идея времени не является простой, а по меньшей мере предстает как бы узлом многих смысловых линий. Физика же имеет дело с так называемым физическим временем, обсуждая вопрос стрелы времени, то есть с линейным схватываемым в пространстве, с его упрощенной схемой. Стрела, то есть необратимость, выбирает из всей сложности этой идеи только одно значение: прошлое, настоящее и будущее, где точка субъекта перемещается по непрерывной линии, как единица скользит по оси абсцисс от нуля до бесконечности. Прерывность и непрерывность тоже обсуждаются, но в рамках того же представления.

Кант считал адекватной схемой времени бесконечный числовой ряд, ярким образом направления времени называют «стрелу времени» Эддингтона. Зависимость от наблюдателя, утверждаемая современной физикой, не меняет суть идеи. В философии также несмотря на все новшества эти определения остаются значимыми. Концепция длительности А.Бергсона ничего не изменила, просто сдвинув точку зрения рассудочного рассмотрения к психологическому, чувственно-интуитивному полюсу. Потребность в метафизике он восполнил психологией. Еще дальше в этом направлении зашла социология; Э.Дюркгейм полагал, что все представления о времени и пространстве определены формами социальной жизни, в частности идея циклического времени соответствует традиционному устройству общества, а линейное время — современному. Даже оставляя в стороне вопрос об отношении «положительного» знания к метафизике, мы видим, что сама вера в возможность познания одних лишь фактов, в то, что все можно найти в феноменах, не заглядывая за их зеркальную поверхность, сама покоится на определенном скрываемом метафизическом убеждении. Это убеждение близко к естественно реалистической установке — вещи суть таковы, каковыми они являются, мир самодостовен, один и тот же для всех субъектов познания, то есть между ними лежит один и тот же мир.

Здесь нельзя не вспомнить о «переживании времени» Э.Гуссерля. Его «внутреннее время» при этом выдвигается не как психологически переживаемое, а как необходимая структура субъекта. Настоящий момент времени он представляет вместе с удержанным «только что» и с забегающим вперед «сразу после», то есть по аналогии с окрестностью геометрической точки; Аристотель суть времени видел в отношении «раньше-позже», здесь же это отношение прикреплено к настоящему моменту. Гуссерль строил свою философию как «стро-

гую науку», выделяемые им структуры сознания наподобие скелета или невидимой геометрии феноменологии признавались как необходимые и присущие любому субъекту, независимо от эмпирически данного разнобразия. Это предположение соответствует такому типу метафизики, которая возводит свои сооружения вокруг идеи трансцендентального эго, время для него доступно рассмотрению как внутреннее переживание субъекта, тогда как для Канта, для которого метафизические идеи (идеи разума) принимались лишь в модусе «как если бы» (als ob), время, будучи априорной формой чувственности (тоже внутреннее чувство), было как бы оболочкой субъекта, из которой, как из монады Лейбница, нельзя выглянуть, потому что в ней нет окошка. Тем не менее оно внутренне-внешнее, поскольку к нему в определенном смысле сводимо и пространство; оно внутренне-внешнее наподобие бутылки Клейна, поэтому простое разделение внутреннего и внешнего как духовное и материальное уже здесь становится невозможным.

Такое многообразие идей времени наводит на мысль о том, действительно ли одно и то же имеют в виду все эти мыслители, или же прав был Б.Паскаль, утверждавший, что время нельзя определить и бессмысленно этим заниматься, ведь правда, что нельзя определить то, чему не положено предела, определить беспредельное, так сказать, и может быть то же самое имел в виду Августин, утверждавший, что он знает, что такое время, но как только его об этом спрашивают, он перестает понимать, о чем идет речь. Поистине, идея времени — это заколдованное место для философии. Тем не менее самым наглядным для современного человека образом времени остается вода, поток, река. Но оставим воду для обыденного сознания, стрелу — для классического научного; локальное время и время-пространство со всевозможными сжатиями, петлями и возвратами — для неклассического. Общее для всех них то — это хорошо демонстрирует Гуссерль, — что субъект (момент настоящего, «я здесь стою», место) накрепко впаян в ткань явлений, в то, что в принципе может быть приведено к наличному, данному и быть представленным, стоящим перед «я», то есть в мир форм. «Удерживаемое» и «забегание вперед» как нитка держит субъекта на поверхности явлений, в узорах покрывала Майи. Таким образом, время, о котором идет речь у Гуссерля, характеризует определенный тип субъекта, но ведь нельзя же пренебречь и другими типами внутреннего переживания времени. Например, Декарт полагал, что каждое мгновение мир возникает, исчезает и снова возникает; такая мигающая вселенная предполагает прерывистое течение времени, как кадры фильма; идея прерывистости времени свой

ственна также буддизму, но не чисто количественного времени, как его естественно представляют в современном мире, то есть в «царстве количества», а в облике качественных моментов, моментов-дхарм. Можно напомнить и о мистическом опыте времени, когда Вселенная, по свидетельству переживших такой опыт, предстает как бы сразу, в один миг. Опыт обычных людей также интересен в этом отношении. Здесь есть и опыт одновременности всего происходящего, как об этом повествуется в «Бхагават-Гите», когда Кришна показывает Арджуну начало, ход и результат битвы одновременно, и там же впечатляющий образ времени как облика мира, красоты мира. Интересен также опыт современных бойцов в ходе сражения, когда время останавливается и воин видит летящую пулю как остановившуюся, висящую в пространстве, все происходит как при замедленной съемке. Опыт разных духовных практик также дает разное внутреннее переживание времени, и вряд ли можно поставить вопрос о том, чье же переживание подлинное.

О времени, этой излюбленной темы философии, можно сказать все, поскольку оно действительно все, и в то же время (!) ничто. Ничто (*le rien*, не путать с *le Neant*, то есть с небытием), согласно идее Ж.-П. Сартра, проскальзывает между настоящим моментом и только что прошедшим. Очевидно, что эта мысль есть производная от известной гегелевской мысли о невозможности указать момент настоящего, который, пока ты на него указываешь, уже прошел, канул в небытие.

Можно сказать, что время это не все бытие как таковое, и не небытие, а небытие бытия (как непрерывное уничтожение настоящего), или наоборот, бытие небытия, как ежесекундное непрерывное настоящее, непрерывно исчезающее. Настоящее все время есть или его все время нет, можно и так сказать на языке зазеркалья.

Наука принимает время как объективное условие существования материального мира, оно представлялось как измеримое и имеющее принудительное, необратимое направление. Неклассическая наука рассматривает локальное время, зависимое от системы отсчета, неотделимое от пространства, пространство-время. «Постнеклассическая» наука сдвигается в сторону философского стиля осмысления, рассматривая его уже как связь субъекта и объекта. Но наука вообще не может выйти за пределы своих предпосылок и продолжает «вытаптывать сущее», по выражению Хайдеггера. Дрейф науки в сторону философии — это вопрос сложный, но именно стиль обсуждения проблем, связанных со временем, ярче всего отделяет эти две позиции. Методы науки, извлеченные, в принципе, из предметной деятельности в мире данном и наличном, не могут удовлетворить философию даже в ее настоящем виде, не говоря уже о первофилософии

или философии как метафизики. Для последней, поскольку она есть место истины, мир данного и наличного не является исходным и фундаментальным, а в определенном смысле производным. Поэтому вопрос «что такое время?», не имеющий смысла в науке (ведь мир уже существует во времени), есть отправная точка для философии, это метафизическая проблема, вокруг которой возникает множество парадоксов. Но поскольку западная философия с ее ориентацией на науку значительно удалилась от метафизики, которая стала синонимом чуть ли не туманных, недостоверных предположений, постольку она крайне бедна на метафизические идеи времени. Можно, конечно, назвать Хайдеггера, да и то с натяжкой; в некоторой степени метафизической позицией (как исходящей из принципа, а не из эмпирических представлений и психологических переживаний) в отношении времени была концепция В. Муравьева в книге «Овладение временем» (20-е гг. XX века), но наиболее выразительно была высказана метафизика времени Р. Геноном в книге «Царство количества и знамения времени», где, опираясь на индуистскую концепцию мировых циклов, он высказал идею изменения самого времени, точнее, превращения времени в пространство, разворачивания его, а затем и его материализации, и наконец, в конце цикла, дематериализации. В начале следующего цикла время снова начинает, от вечности, свое нисходящее, все порождающее и все уничтожающее движение. Поэтому и Платон, не чуждый традиции, называл время «подвижным образом вечности».

Итак, мы имеем в отношении времени три принципиально различающиеся позиции: метафизическую, философскую и научную. Есть еще, конечно, яркие образы поэзии, такие, например, как время, вывихнувшее коленный сустав (Шекспир), или ткацкий станок времени, на котором Дух Земли тклет платье Божеству у Гете в «Фаусте» (понятно тогда, почему можно приказать мгновению остановиться, ведь время — машина, а прекрасно потому, что ткется «платье Божества»). Но по правде говоря, сколь ни были бы ярки это образы, по сути это лишь плод обыденного сознания. Обыденное же сознание в поэзии оформляется логикой и психологией без специального участия науки, философии или метафизики, хотя цитаты и обрывки из них и здесь встречаются. Конечно, здесь участвуют психология и логика не как науки, а первая как логос души и вторая как эскиз порядка мыслимого мира. Но в определенном смысле и наука, и ее продукты (факты и теории) суть не что иное, как только лишь литература, ведь не зря называют математику языком науки. Ее жесткие нормы и правила говорят о том, что ее служители образуют весьма авторитарную секту. Есть здесь и сменяющие друг друга стили, парал-

дельные собственно литературным стилям; различные дисциплины можно назвать жанрами без особой натяжки. Правда, место логики и психологии, оформляющей обыденное сознание в поэзии и литературе, когда они выступают под собственными именами, здесь занимают геометрия и физика. Обыденное же сознание прикрывается системой специально регламентированных интерпретаций. Где же найти место для метафизики среди этой круговой литературной обороны? Она проскальзывает в несводимости логики к психологии, геометрии к физике, геометрической точки к физической, в неуловимости мгновения.

Точно так же, как настоящий момент впускал «ничто» в представлении Ж.П.Сартра между собою и только что прошедшим, все уничтожая, превращая все в окаменевшее прошлое (момент времени как уничтожитель реального присутствия, «губительный» момент), между настоящим и будущим есть некий неулавливаемый зазор, «творительный» его момент, приводящий в реальное присутствие. Именно этот зазор между настоящим моментом и еще не наставшим, но уже наступающим, есть как бы свободная точка времени. Здесь проскальзывает свобода. Свобода имеет смысл только в близком поле субъекта, в окрестностях настоящего момента. Поскольку мы определяли эстетику как метафизику свободы и одновременно место эстетического искали в формах чувственности, то еще раз напомним, что хотя время не есть априорное понятие, а лишь априорная форма чувственности (что справедливо отметил Кант), это вовсе не мешает рассуждать об идее времени. Можно даже, расширяя интуицию этой идеи, включить в нее то, что само время оказывается как бы неким всеобъемлющим органом чувств: ведь весь наш организм есть время, немислимая настройка всех ритмов и моментов, охватываемых всеобъемлющим внутренним чувством охватываемых. Поэтому можно сказать, что если душа знает все, то тело все помнит. Эта сторона идеи времени, а именно то, что весь организм есть орган времени, погружает все наше рассуждение в план сущего. Метафизическая идея разворачивается в существование во времени. Время таким образом — это поистине фокус всякой метафизики в ее отношении к онтологии. Хайдеггер метафизику укоренил в онтологии. «Есть только бытие, а небытия и вовсе нет» — такова самозамкнутая формула Парменида, отправной пункт всякой онтологии. Гегель же в «Науке логики» отправным пунктом берет утверждение тождественности понятия бытия — небытию в том смысле, что бытие — это пустое понятие, о нем ничего нельзя сказать, кроме того, чтобы его полагать как таковое, как пустое непосредственное самотождество. Кант же через полагание определял не бытие, а существование: существование — это абсолютное полагание вещи. В различении бытия и сущего (онтоло-



гическая разница, по Хайдеггеру) просвечивают такие исконные противопоставления, как единое-многое, вечное-временное, истинное-мнимое, полнота-пустота и т.п. Но суть не в этом различении, кое есть прежде всего инструмент мышления. Важно, что в истории метафизической мысли поворот в онтологии, совершенный Гегелем, был произведен довольно тонким образом, отождествлением бытия с небытием через опустошение содержания понятия, то есть через отождествление небытия и ничто. Небытие — это нет-бытия, «за-бытием», абсолютно невыводимое на поверхность сущего. Отождествлением небытия и ничто производится отрицание этой невыводимости, фактически отрицается это «за...». Ведь ничто — это всего лишь отрицание «что», чуждости, предметности, это нет-сущего. Гегелю эта тонкость (полагать пустоту понятия бытия вместо небытия) нужна была для того, чтобы погрузить абсолютное понятие в бесконечность временного движения мысли. Поэтому для Гегеля важно определить моменты этого движения, как ступени лестницы «с неба» абсолютной идеи. Одной такой ступенью было искусство. Оно таким образом и слилось с предметом эстетики. Эстетика стала философией искусства. И если в этом своем качестве она и обращается к метафизике, то уже не как к своему основанию, а чтобы поискать, если возможно, смысл этой уже сложившейся деятельности, искусства, чтобы искать этот смысл «за» зеркальной поверхностью сущего. По аналогии с тем, что повседневный мир, «жизненный мир», по выражению Э.Гуссерля, это «забытый смысловой фундамент естествознания» (Гуссерль Э., там же, с. 601), таким же смысловым фундаментом и тоже забытым является для искусства мир магический и его метафизика.

Яснее всего это видно в музыке, и не только в ее воздействии на слушателя, не только в источнике вдохновения для музыканта, и даже не в ее происхождении из ритуальных песен, гимнов, формул, заклинаний, когда не только голос, слова, интонации, ритм, лады, но и каждый используемый музыкальный инструмент были согласованы и уподоблены Вселенной и всему. С одной стороны, музыка — это математика души, с другой — сам строй ее математичен, она есть звучащая математика. В метафизическом плане они симметричны. В качестве примера можно привести творчество А.Скрябина. Его музыка, по сути, это магия чисел, она эзотерична. Его настольной книгой была «Тайная доктрина» Е.Блаватской, а цифровая запись его «Прометея» (использование чисел, связанных с символикой огня, света, Люцифера) — это пример осознанного метафизического принципа музыки, то есть озвучивание невидимых математических рядов (позже этот принцип был использован додекафонией), гениальность Скрябина была в том, что он схватывал их в синтетическом единстве действия интуиции и разума<sup>2</sup>.

Вообще музыка из всех видов искусства наиболее метафизична, и в то же время она может считаться наиболее чувственной, поскольку имеет дело только со временем, то есть с предельной формой чувственности. Можно сказать, что она представляет метафизику остальных видов искусства. Эпитетом «музыкальный» как бы придается высшая оценка эстетического в отношении конкретных произведений. Существует даже «музыкальная религиозность» (меткое словечко М. Вебера)! Поскольку искусство есть то место, где метафизическая позиция, как правило, не вытесняется, а, напротив, чаще культивируется, постольку музыка это сугубо (то есть вдвойне) метафизическое искусство, что хорошо видно в фигуре дирижера, при всей уникальности этой фигуры для новоевропейской культуры (причины чего понятны). Т. Адорно называл дирижера перевернутым образом социального лидера. В исполнении произведения, когда дирижер видимым образом формует невидимый звук, символизируется вся магия и вся метафизика не только космоса (как звучание, название имен-незримых-форм), но и социума, который на поверхности выглядит как окончательно расколдованный, но оркестр (его образ) указывает на него как на нечто невоспринимаемое чувствами, некое невидимое темное тело.

Всякий образ — это отблеск в сознании наблюдателя того, что уже прекратило свое существование. Он исходит из невидимой точки Бытия-истины в непрекращающееся мерцание сущего. Здесь он распадается. Это сброшенное не-истинное, не-вечное. Он всегда во времени, ведь время — это окончательная структура уничтожения неистинного, само время — образ вечности — тоже, следовательно, уничтожается. Поэтому мы живем в иллюзорном мире, в том, что уже не существует, но до конца еще не разрушилось. Несчастье человека в том, что он отождествляется с тем образом, который уже распадается, отсюда его страхи, в том числе и страх смерти: это инерция распадающегося образа.

Если наука, устремляя внимание на явления, ищет смысл за их поверхностью (законосообразное их устройство), то для эстетической позиции смысл проецируется не просто за зеркальной поверхностью явлений, а в бесконечность. Эстетика оказывается не просто метафизикой ускользающего образа, но метафизикой самого времени.

### Примечания

- <sup>1</sup> Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Минск — Москва, 2000. С. 375—376.
- <sup>2</sup> См.: *Lobanova M.* Zahlen, Mystik, Magie // Das Orchester. 2002. № 1.

## **Софийная эстетика русского космизма**

Софийная эстетика, софийное восприятие красоты мира как Премудрости Божией, предполагает тот теокосмический взгляд на мир, который столь характерен для философии Русского космизма. В Русском космизме понятие «космос» рассматривается, прежде всего, в древнегреческом смысле понимания Космоса как высшего порядка, гармонии и красоты, проявленной в Божественном устройстве мира. По преданию Пифагор был первым, кто «космосом», или «красотой мироустройства», назвал само мироздание, исполненное мудрой красоты. В этом смысле русский космизм, вслед за греками, всегда есть космософия, где Космос постигается через Софию, а София через Космос. Так понимает мир и В.С.Соловьев, и П.А.Флоренский, и Н.А.Бердяев, и С.Н.Булгаков, и многие другие русские философы и мыслители.

Н.А.Бердяев пишет, что для этого направления характерно то, что можно было бы назвать «космической ориентацией религиозной мысли. Софиология связана с космической ориентацией. Это восходит к идее преображения и обожения тварного мира. Можно было бы сказать, что ставилась проблема о примате Софии или Логоса, космоса или личности»<sup>1</sup>.

Для С.Н.Булгакова основной задачей, исчерпывающей и абсолютной, по сравнению с которой все остальные программы кажутся упрощенными, является: «Поставить умную красоту в центре жизни». А это и есть Православие, которое первым долгом выражается в «богослужении, которое нужно понимать как служение умной красоте, как переживание небесной красоты, как теургически пресуществленную жизнь». И отсюда стремление видеть освященным все, до

государства включительно, которое должно быть не «кесаревым», а «царским-миропомазанным». Отсюда и русский аскетизм, всегда исходящий из мотива «явить на земле Царство Божие». Русское подвижничество «не отрицает мира, но все объемлет; символом его является икона Богородицы на нивах (осеняющей сжатые снопы), стоявшая в келье старца Амвросия Оптинского». «В иерархии ценностей красоте принадлежит высшее место: она есть явление Духа Святого — внешнее выражение Отчего Слова». Красота есть Святой Дух, ибо вся тварь преобразится только под влиянием действия Св. Духа, преображающего ее<sup>2</sup>.

Наиболее объемлющий смысл, который можно вложить в понятие «русский космизм», связан с таким расширением данного понятия, когда вся отечественная культура выступает как культура космическая. Русский космизм — это фундаментальное мировоззрение, выработанное за время тысячелетней истории становления нашего государства, под влиянием российских духовных и прежде всего православных ценностей, результат осмысления этих ценностей в русской философии и отражения их в искусстве и науке. В определении «русского космизма» необходимо исходить из двух его существенных сторон, первая из которых связана с богословской проблемой отношения Творца и творения (Бога и мира), в рамках которой проводится различие между Абсолютным началом, человеком и космосом. Вторая сторона связана с тем, что центральным ядром отечественной философии является концепция «всеединства», из которой вытекают практически все другие построения отечественных мыслителей,

Русский космизм — это тысячелетняя отработка в российской метакультуре мировоззрения живого нравственного Всеединства человека, Человечества и Вселенной в их отношении к Творцу и творению<sup>3</sup>. Под космизмом обычно понимается представление о живом взаимосвязанном мире или, по-древнегречески, космосе. Такое представление существует в любой культуре, поскольку именно с него начинается «культ» (почитание) природного, божественного или антропоморфного космоса, в ходе исторического развития создающего культуру. Русский космизм, являясь неотъемлемой частью Мирового космизма, в то же время несет на себе печать национального гения русского народа, что нашло конкретное выражение в отечественных культурных реалиях: православной религии, русской религиозной философии, отечественном искусстве, науке, всем укладе народного быта и государственного устройства.

В.В.Зеньковский в «Основах христианской философии» пишет о значении «светлого космизма», столь глубоко свойственного христианству и не угасшем лишь в Православии: не пантеизм, а именно

космизм, как утверждение подлинной, хотя и не самобытной, реальности мира в Боге, тот первичный космизм, который был изначально присущ христианству<sup>4</sup>.

В восьмидесятых-девяностых годах прошлого, двадцатого, века в отечественной литературе первоначально преобладала «узкая» трактовка понятия «русский космизм» как естественнонаучной школы «русских космистов» (Н.Ф.Федоров, К.Э.Циолковский, В.И.Вернадский, А.Л.Чижевский и т.д.). Однако с изменением общественных перспектив, с укреплением позиций православной культуры все большее значение начинает приобретать широкая трактовка русского космизма как социокультурного феномена, включающая указанное «узкое» понимание в качестве своего частного случая, наряду с такими направлениями отечественного космизма, как: «религиозно-философский», «поэтически-художественный», «эстетический», «музыкально-мистический», «экзистенциально-эсхатологический», «проективный, или активно-эволюционный» и, наконец, «естественнонаучный» космизм.

При «широкой» трактовке, исходящей из древнегреческого понятия космоса как живого мироздания, русский космизм отождествляют с теми аспектами отечественной культуры, в которых наряду с проблематикой «человек-космос», или антропокосмизм, отражается и теоантропокосмическое видение мира. Это существенно расширяет предметное поле понятия «русский космизм» вплоть до совмещения его со всей отечественной культурой — культурой по преимуществу «космической», воплощенной в конкретных формах ее проявления: православной религии, русской религиозной философии, отечественных науке и искусстве, задающих каждая по-своему определенный образ или картину мира.

При такой «широкой» трактовке предметным полем «русского космизма» становится представление о мире, нашевшее воплощение во всех формах отечественной культуры в качестве: веры в догматы — в религии, картины мира — в философии, модели (или концепции) мира — в науке, образа мира — в искусстве. При обращении к национальным образам мира, задаваемым отечественным искусством, мы можем обнаружить многообразие «космических тем, элементов, мотивов, гармоний, которые в своей совокупности образуют, характерный космический взгляд на мир»<sup>5</sup>.

Русский космизм — это тот «новый взгляд» из глубины веков, о котором Н.А.Бердяев писал как о «православном космизме». «В русском православии есть три струи, которые то сливаются, то текут в противоположных направлениях. Есть струя аскетически-монашеская, опирающаяся на древневосточную аскетическую литературу, на

«Добротолюбие»... Есть в русском христианстве и другая струя, тоже истекающая из глубины православия. С ней связано православное освящение жизни, теофания в мире, узрение Божьей Премудрости в тварном мире, преображение твари, Воскресение. Это есть православный космизм, чуждый западному христианству. В образе св. Серафима явлена новая космическая святость. Своеобразный космизм свойствен нашему народному религиозному типу, и он восходит еще к русскому язычеству. С этим связан особый культ Божьей Матери, неприметно переходящий в культ русской земли и с ним сливающийся... Но есть еще третья струя в православии, не менее характерная и важная, это струя антропологически-эсхатологическая, связанная с проблемой о человеке, о его предназначении в мире, о судьбе и оправданности культуры, о Царстве Божьем. С этим направлением связаны историкофилософские мотивы русской религиозной мысли. И она также принадлежит русскому христианству, русской муке о человеческой судьбе, о конце вещей»<sup>6</sup>.

Русский космизм как мировоззрение нового видения мира, с одной стороны, претендует на роль фундаментального мировоззрения третьего тысячелетия, на роль того нового слова, которое Россия призвана сказать всему миру; с другой стороны — это завет наших предков, передаваемый из глубины веков о том, как человек должен относиться к Божьему миру, к Космосу.

Изначальной онтологической посылкой Русского космизма, русского мировоззрения, восходящего к истокам древнерусской христианской образованности, является учение Отцов Церкви об отношении Творца и Его творения, или Космоса, как живого организма, находящегося в непрестанном взаимодействии с Творцом, и о месте человека в этом отношении. Такое теоантропокосмическое учение, предполагающее «внемирность Бога», не исключает и «живое присутствие Бога в мире», ибо в этом сама суть христианства: истинное и вечное Богочеловечество Иисуса Христа, соединяет в себе две природы, Божественную и человеческую.

Философскими основаниями Русского космизма являются: в онтологии — концепции всеединства и иерархической структуры бытия, получившие основательную проработку в трудах В.С.Соловьева, С.Н.Булгакова, Л.П.Карсавина, П.А.Флоренского, В.В.Зеньковского и других; и в гносеологии — «живознание» И.В.Киреевского и А.С.Хомякова, «цельное знание» В.С.Соловьева, «цельное мировоззрение» П.А.Флоренского. Онтологические и гносеологические основания Русского космизма совпадают, в какой-то мере, с Мировым космизмом, но этим не исчерпываются, ибо в Рус-

ском космизме мир рассматривается не только в его наличной данности, но и с точки зрения долженствующего быть, с точки зрения его теoантропокoсмического развития через Человека, и отношения к высшему идеалу, Творцу и творению. К истории, считает такой русский космист, как Н.Ф.Федоров, нужно относиться не «объективно», т.е. безучастно, и не «субъективно», т.е. с внутренним лишь сочувствием, а «проективно», т.е. превращая знание в «проект лучшего мира». Это позволяет говорить о «телеологических» основаниях Русского космизма.

Задача человека состоит в том, указывал Федоров, чтобы в нем не осталось ничего животного, т.е. бессознательного; все даровое мы должны постепенно заменить трудовым, все бессознательное — сознательным, все механически—фатально совершающееся — целесообразным, волевым, добровольным. Необходимо, наконец, найти потерянный смысл жизни, понять цель, для которой существует человек, и устроить жизнь сообразно с ней.

Заслуга в разработке телеологических оснований Русского космизма в значительной мере принадлежит Н.Ф.Федорову с его проектом «Общего дела», С.Н.Булгакову с его учением о «Богочеловечестве» и И.А.Ильину с его принципом «Воли к духовности». Телеологические основания предполагают субъекта целеполагания, человека, который своим действием в мире определяет ход исторического процесса. Так история космоса переходит в историю человеческого сообщества, целенаправленное движение которого возможно только в христианской культуре. Сердцевину христианской культуры образует христианская антропология, как культура раскрытия Богочеловеческого достоинства христианской личности.

Вопрос об отношении Бога и мира, или — что по существу является тем же самым — Бога и человека, является для С.Н.Булгакова «центральной проблемой софиологии». Другими словами, софиология является вопросом о силе и значении Богочеловечества и притом не только Богочеловека как воплотившегося Логоса, но именно Богочеловечества как единства Бога со всем сотворенным миром — в человеке и через человека»<sup>7</sup>. Согласно учению о Богочеловечестве «тварный мир соединен с миром божественным». В божественной Премудрости небо преклонилось (спустилось) на землю. Мир существует не только в себе, но и в Боге, и Бог пребывает не только на Небе, но и на земле — в мире и в человеке. Богочеловечество есть догматический призыв как к духовной аскезе, так и к творчеству, как к спасению от мира, так и к спасению мира.

В первом, на отечественной почве, систематическом изложении философских оснований русской философии, предпринятом В.С.Соловьевым, человек рассматривается в общей связи всего сущего как центр мироздания, как «связующее звено» между миром божественным и природным. В глубине человеческого бытия Соловьев усматривает «Вечного субъекта», «Вечного человека», «Идеального человека», который в отличие от «человека как явление», являющегося временным и преходящим фактором, предстает как сущность — вечная и всеобъемлющая.

В.С.Соловьев, конкретизируя значение человека в общей связи истинно сущего, как связующего звена между божественным и природным, различает в божественном существе Христа двуединство: производящее, собственно Божество — Бог как действующая сила, или Логос, и произведенное — София, которая в этом контексте относится уже к началу человечества, идеальному или нормальному человеку. Христос, в этом единстве причастный человеческому началу, есть Человек, или второй Адам. Тогда «София есть идеальное, совершенное человечество, вечно заключающееся в цельном божественном существе, или Христе». Произведенное единство этого мира — «центр мира и вместе с тем окружность Божества», есть таким образом для Соловьева Человечество, Человек как вечный Субъект, воспринимающий вечное действие Божие. «Вечный человек», в отличие от человека как явления, являющегося временным и преходящим фактором, «Идеальный человек» как сущность — необходимо вечен и всеобъемлющ. «Универсальный или абсолютный Человек» — это не только универсальная общая сущность всех человеческих особей, от них отвлеченная, а и универсальное и вместе с тем индивидуальное существо, заключающее в себе все эти особи действительно.

Каждое человеческое существо, пишет Соловьев в «Чтениях о Богочеловечестве», существенно и действительно коренится и участвует в универсальном и абсолютном человеке; все человеческие элементы образуют цельный, вместе с тем универсальный и индивидуальный организм — необходимое осуществление и вместилище безусловно универсального и безусловно индивидуального организма живого Логоса — организм всечеловеческий, как вечное тело Божие и вечная душа мира. Признавая, что каждый действительный человек своей глубочайшей сущностью коренится в вечном божественном мире, Соловьев придает Человеку онтологический статус «конкретного единства всех начал», «вечного и особенного существа», необходимого и незаменимого звена в абсолютном целом, существованием свойством которого является «человеческая свобода и челове-



ческое бессмертие»<sup>8</sup>. В человеке природа перерастает саму себя и переходит (хотя бы в сознании) в область бытия абсолютного. Человек, воспринимая и нося в своем сознании вечную божественную идею и вместе с тем по физическому происхождению и существованию неразрывно связанный с природой внешнего мира, является естественным посредником между Богом и материальным бытием, проводником всеединяющего божественного начала в стихийную множественность, — устройтелем и организатором Вселенной.

Здесь онтология у Соловьева окончательно переходит в антропологию, ибо человек вводится в самую сердцевину бытия мира. Как «образ Божий» человек имеет в себе наряду со стихиями материального бытия, связывающими его с миром природным, и идеальное сознание всеединства, связывающего его с Богом. Как «подобие Божие» он «свободен восхотеть» иметь ту же внутреннюю сущность жизни — всеединство, — которую имеет и Бог, то есть «может от себя восхотеть быть как Бог». Первоначально человек и имеет эту сущность от Бога, однако в силу своей беспредельности он не довольствуется этим пассивным единством — «он хочет иметь божественную сущность от себя, хочет сам овладеть ею, или усвоить ее». Для того, чтобы иметь ее и от себя, а не от Бога только, он утверждает себя отдельно от Бога, вне Бога, отпадает или отделяется от Бога.

Соловьев, описывая последствия отпадения человека от Бога как мировую бытийную драму, выводящую человека из Софийного мира и погружающую в мир Хаоса, как бы развертывает перед нами картину демиургического восстания против божественного начала всеединства. В результате человек подпадает под власть материального начала, ибо он был свободен от него, лишь поскольку имел противовес в Божественном начале, — вместо господствующего центра в природном мире человек становится одним из множества природных существ, вместо средоточия «всего» становится только «фактом». Если прежде, как духовный центр мироздания, он обнимал своей душой всю природу и жил с ней одной жизнью, любил и понимал, а потому и управлял ею, то теперь, утвердившись в своей самости, закрыв от всего свою душу, он находит себя в чуждом и враждебном мире. Если прежде человек имел в своем сознании прямое выражение всеобщей органической связи, и этой связью, или идеей всеединства, определялось все содержание его сознания, то теперь человек теряет в ней организующее начало своего внутреннего мира — софийность мира сознания превращается в хаос.

Таким образом, связав онтологию с антропологией, Соловьев указывает и «окончательный смысл мирового порядка» как «полноту бытия в форме всеединства», достижение которой есть процесс Бо-

гочеловеческий. Космический процесс в природе материальной, пишет Соловьев, оканчивается рождением натурального человека, а следующий за ним исторический процесс подготавливает рождение человека духовного. Процесс этого рождения медленен и труден потому, что он осуществляется не иначе как на основе «свободного акта любви к Богу», точнее, длинным рядом свободных актов «восставшее множество должно примириться с собой и с Богом и возродиться в форме абсолютного организма». Для содействия этому процессу Божественный Логос «нисходит в поток явлений и, воплощаясь в лице Иисуса Христа, из центра вечности делается центром истории». Этот акт любви, дающий совершенное соединение Бога и человека, — начало нового единства, которое должно быть достигнуто как результат свободного дела и двойного подвига — «самоотвержение божеского и человеческого». Божественное начало здесь «нисходит, унижает себя, принимает зрак раба», воспринимает границы человеческого сознания — ощущает их актуально как свои в этот момент, — и это «самоограничение Божества во Христе освобождает Его человечество», позволяя его природной воле свободно отречься от себя в пользу божественного начала как внутреннего блага. Так богочеловеческая личность, совмещающая в себе два естества и обладающая двумя волями, «как Бог свободно отрекается от славы Божией, и тем самым как человек получает возможность достичь этой славы Божией». Плодом духовного подвига является «воскресение во плоти», освобожденной от вещественной непроницаемости и тяжести, — «преображенной», способной служить «прямым выражением и орудием Божественного духа, истинным духовным телом воскресшего богочеловека».

Богочеловек, как существо индивидуальное и вместе с тем универсальное, обнимает собой «все возрожденное, духовное человечество» и наличествует во всех областях мира в той мере, в какой в них осуществляется единство блага, истины и красоты, или воплощается софиокосмизм. Это тесное единение Бога с миром и установление в мире совершенной гармонии, пишет Соловьев, возможно не иначе как на основе взаимной любви между Богом и существами, способными к «добровольному соединению с Богом» — свободными, разумными и стремящимися к совершенству. Поскольку человек вступает на этот путь, он приобщается к делу воскресшего Христа Богочеловека, так как сочетание трех начал — божеского, человеческого и природного, — совершившееся в лице духовного человека Иисуса Христа единично, должно совершиться «собираательно в одухотворенном через Него человечестве», образующим единый богочеловеческий организм, или Софию.

Действующей силой исторического процесса в философии всеединства Соловьева и всей последовавшей за ним русской философии является София как одновременно и душа мира, и идеальное человечество — богочеловечество. Интуиция целостного видения мира, центром которого является человек, приводит философов всеединства к попыткам построения религиозного, а затем и христианского мировоззрения. Это мировоззрение, опирающееся на учение о богочеловечестве, нашло конкретную разработку в первую очередь у прямых последователей Соловьева князей С.Н.Трубецкого («Соборное сознание») и Е.Н.Трубецкого («Безусловное сознание»), затем у С.Н.Булгакова («Учение о Богочеловечестве») и у таких философов, как П.А.Флоренский («Конкретная метафизика»), Л.П.Карсавин («Разумная вера»), Н.О.Лосский («Интуиция мира как органического целого») и др.

Развитие целостного подхода к человечеству как единому общечеловеческому организму приводит Соловьева к социальной проблематике, которая оказывается неразрывно связанной как с онтологией, так и антропологией. В этой связи о русской философской софийной антропологии необходимо говорить как об антропологии социально-философской.

Согласно Соловьеву единый общечеловеческий организм должен пройти три стадии своего развития<sup>9</sup>. На первой стадии все сферы и степени бытия этого организма находятся в безразличии или смешении, не имея отдельного бытия как самостоятельные, существуют лишь потенциально, связанные, подавленные элементом единства, подчинены этому внешнему, механическому для них единству. На второй стадии все элементы, низшие по отношению к высшему элементу единства, стремясь к безусловной свободе развития, безразлично восстают как против высшего начала, отрицают его, так и пытаются утвердить себя по отношению ко всем элементам, отрицают и их, так что за общей борьбой низших элементов против высшего следует необходимо междоусобная борьба в среде самых низших — война всех против всех. Связующее единство всех частей на второй стадии проявляется лишь как отвлеченная сила или общий закон, который получает живую действительность и становится конкретной целью на третьей стадии. В третьей, совершенной фазе развития все элементы образуют внутреннее органическое единство, связаны между собой по особенности своего собственного назначения, поддерживают и восполняют друг друга в силу своей внутренней солидарности.

Если первая стадия характеризуется единством по принуждению, а третья — тем же единством, но по согласию, то мы находимся в переходной стадии всеобщей борьбы, выход из которой состоит в том, чтобы прийти к согласию с высшими началами.

Накладывая этот метафорический образ на историю развития человечества, Соловьев считает, что западная цивилизация, характерной особенностью которой является «экономический социализм в области общественной, позитивизм в области знания и утилитарный реализм в сфере творчества», представляет только второй, переходный этап, за которым должен последовать третий — этап синтеза. Синтез — это не простое безусловное равенство всех сфер и степеней, так как они не равны, но равноценны, т.е. каждая из них одинаково необходима для всецелой полноты организма, хотя в функциональном, а следовательно, и целеполагающем значении они различны: цель, как таковая, определяется только высшей степенью, средства же — вместе с низшими. Синтез, или внутреннее свободное соединение, есть жизнь цельная, т.е. такая, в которой каждый и все вместе, вступая в общение с вечно и истинно сущим, с живым мирозданием Космоса в его высших проявлениях, через свободное волеизлияние подчиняются всеединому началу и средоточию. Все сферы (творчество, знание и практическая деятельность) и степени (абсолютная, формальная и материальная) общечеловеческого существования в этом окончательном фазисе исторического развития должны будут организовать «органическое целое, единое в своей основе и цели, множественно-тройственное в своих органах и членах». Истинная соотносительная деятельность всех органов образует новую общую сферу — цельной жизни, соединяющей в единстве цельное творчество, цельное знание, цельное общество.

Только такая жизнь, считает Соловьев, такая культура, которая ничего не исключает, но в своей всецелостности совмещает высшую степень единства с полнейшим развитием свободной множественности, — только она может дать настоящее, прочное удовлетворение всем человеческим потребностям чувства, мышления и воли, включая и высшие их проявления, и быть, таким образом, действительно общечеловеческой, или вселенской культурой высшего блага. В рамках этой схемы вопрос о цели человеческого существования решается Соловьевым как о всецелой общечеловеческой организации в форме цельного творчества, или свободной теургии, цельного знания или свободной теософии и цельного общества, или свободной теократии. Настоящая объективная нравственность состоит для человека в том, чтобы он служил сознательно и свободно этой общей цели, отождествляя с ней свою личную волю.

Идея целостного восприятия человеческого существа как общечеловеческого организма, укорененного в бесконечной божественной сущности, как бы дальнейшее развитие получила в софийной философии «Общего Дела» Н.Ф.Федорова. Для Федорова стало характерным рассматривать мир не только в его наличной данности и возможности его познания, но и с точки зрения «долженствующего быть», с точки зрения его развития и отношения к творческому идеалу красоты.

После знакомства с работами Федорова Соловьев задается этим вопросом и пытается найти решение в «смысле любви» как силе, созидающей бессмертие. Настоящей задачей любви, «истинно перерождающей и обожествляющей», является действительное увековечивание любимого существа, действительное избавление его от смерти и тления и окончательное перерождение в красоте. «Смысл» любви связан не только с индивидуальным «преображением», «подвигом духовно—физическим и богочеловеческим», но и с конечной задачей истории, охватывающей все человечество в его прошлом, настоящем и будущем. Для обозначения принципа любви, на котором должны строиться отношения индивидуальных членов общества друг с другом, с ближайшей социальной средой, с народом, человечеством и, наконец, со всем Космосом, Соловьев вводит термин *сизигия* (сочетание — мы предпочитаем говорить в подобном случае о синархии), под которой он понимает любовное отношение к «социальной и всемирной среде как к действительному живому существу», не сливаясь с ним до безразличия, а находясь в тесном и полном взаимодействии<sup>10</sup>. По Соловьеву, исторический процесс, несомненно, совершается в этом направлении, постепенно разрушая ложные или недостаточные формы человеческих союзов (патриархальные, деспотические, односторонне—индивидуалистические), все более и более приближаясь к объединению всего человечества как солидарного целого.

Сизигия, по мысли Соловьева, — это соединение активного личного начала со всеединой идеей, воплощение которой в обществе составляет смысл исторического процесса и в природе — смысл космического процесса. По мере того, как всеединая идея действительно осуществляется через становление индивидов, сглаживаются формы ложного разделения и непроницаемости существ в пространстве и времени.

Сознательная человеческая деятельность, определяемая идеей всемирной сизигии и имеющая цель воплотить всеединый идеал, производит и освобождает реальные «духовно—телесные токи», которые постепенно овладевают материальной средой, одухотворяют ее и воп-

лощают в ней «образы всеединства — живые и вечные подобия абсолютной человечности». Так задача и смысл индивидуальной любви перерастает проблему «двоих», человека и его дополнительного «другого», и превращается в проблему человека и вселенной. Ибо спастись, т.е. возродить и увековечить свою индивидуальную жизнь в истинной любви, «единичный человек может только сообща или со всеми вместе». Тезис о том, что перерождение человека (которое и есть задача половой любви) неразрывно связано с перерождением Вселенной, с развитием всемирной жизни в полнейшем единстве всех, — отстаивает и Б.П.Вышеславцев в своем известном труде «Этика преображенного эроса».

Согласно В.С.Соловьеву, космический процесс переходит в исторический. История, по существу, имеет в основе своей то же начало, что и жизнь космоса, а именно «становление абсолютного» в «другом», в хаосе бытия. Это есть по своей сути богочеловеческий процесс, который в человеке получает новое развитие как «сверхчеловека», «богочеловека»; «космический процесс оканчивается рождением натурального человека, а за ним следует исторический процесс, подготовляющий рождение человека духовного».

Действующей силой исторического процесса является для Соловьева София как «идеальное человечество», «богочеловечество». Этот процесс неуклонно и необходимо ведет к торжеству добра, нравственности, т.е. к воплощению идеи всеединства в мире, а конец всемирной истории — это Царство Божие, всецелое соединение становящегося Абсолюта с Первоначалом.

Самобытная русская философия, укорененная в тысячелетней христианской культуре, во всех своих основаниях восходит к архетипу всеединства, который В.С.Соловьевым мыслится в онтологии как «положительное Всеединство» и в гносеологии как «цельное знание» — «познанию через веру». Архетип всеединства не только мыслится Соловьевым, но и экстатически переживается в образе Софии, Божественной Премудрости, Вечной Женственности, — как субъективной основе всеединства. София — это не только «Великое, царственное и женственное Существо», но и «истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной». В учении о Софии архетип всеединства нашел свое наиболее полное выражение, ибо Соловьев, связав метафизику антропологией, указал «окончательный смысл мирового порядка и завершение всеобщей истории» через осуществление «целостности человечества», обнимающей сверх наличной части человечества и его отошедшую и грядущую части, в действительном его исцеле-

нии и освобождении от законов тления и смерти. Для Соловьева «цель человеческого существования» определилась как образование «всецелой общечеловеческой организации», в форме цельного творчества, знания и общества, а объективная нравственность — в сознательном и свободном следовании этой общей цели, отождествляя с ней свою личную волю.

Носителем цельной жизни в человечестве может быть, по мнению В.С.Соловьева, и здесь он полностью согласен и со славянофилами, и с Ф.М.Достоевским, сначала только народ русский (первоначально через более узкий союз, братство, общество в среде русского народа). Ибо от такого народа требуется свобода от всякой исключительности и односторонности, возвышение над узкими специальными интересами, требуется, чтобы он не утверждал себя с исключительной энергией в какой-нибудь частной низшей сфере жизни и деятельности, требуется всецелая вера в положительную действительность высшего мира. А эти свойства, по мнению Соловьева, несомненно принадлежат характеру славянства, и в особенности национальному характеру русского народа, призванного «сообщить живую душу, дать средоточие и целостность разорванному и омертвелому человечеству» через соединение его с всецелым космическим началом. Только такая жизнь, такая культура, которая ничего не исключает, но в своей всецелости совмещает «высшую степень единства с полнейшим развитием свободной множественности» (получившего в русском космизме название принципа соборности), только она, считает Соловьев, может дать настоящее, прочное удовлетворение всем потребностям человеческого чувства, мышления и воли, включая и высшие их проявления, и быть, таким образом, действительно общечеловеческой, или вселенской, культурой высшего блага.

Но что данному конкретному человеку до «высшего блага» всех, когда он со всей своей неповторимой индивидуальностью, со всем своим внутренним космосом души — смертен; о каком благе может идти речь, если микрокосм — человек, равнозначный макрокосму, подвержен разрушению в силу самих законов большого Космоса? — Так ставит вопрос Н.Ф.Федоров и все многочисленные его последователи.

Жизнь наша, пишет Федоров в «Философии Общего дела», вовсе не наша: она отъемлема, отчуждаема, смертна; мы ее получили от своих отцов, которые в таком же долгу у своих родителей; рождение — только передача долга, а не его уплата. Поэтому исход из мертвой петли один: регуляция природы, овладение ею, но не ради корыстолюбия, властолюбия или ученого тщеславия, а ради всеобщего, включающего в себя человека и природу, спасения. Род человеческий, ос-

таваясь в розни, не объединяясь в труде познания слепой силы и подчиняясь ей, естественным путем придет к вырождению и вымиранию. Если же объединение в Общем деле состоится, в таком случае, считает Федоров, и конца не будет, потому что в этом случае конец мирового процесса, совершающегося в нас и вне нас, будет превращением слепого хода земли и всех миров в управляемый совокупным разумом всех поколений. Общее дело Федорова — это соединение всех сил всех людей планеты в сознательном и нравственном деле управления слепыми силами природы, в деле преодоления разрушения и самой смерти. Преодоление смерти путем регуляции природы впервые ставится в истории философии как единственная достойная сознательного существа цель, ради которой только и может произойти объединение человечества.

Необходимо, согласно Н.Ф.Федорову, воспрепятствовать процессу разрушения и смерти путем регуляции природы, ибо недостойно нравственных существ быть орудием, подвластным слепой силе природы, и тем самым сделаться «сознательным орудием взаимного истребления (борьбы) и вытеснения (смерти)». Но дело человеческое не исчерпывается завоеванием бессмертия только для живущих; сыны Человеческие, «Божией помощью и силой универсального Знания и объединенной Воли», ставшие бессмертными сами, не в праве оставить в плену у смерти тех, кто дал им жизнь, — своих отцов, предков. Восстановление жизни, воскрешение — вот высший нравственный долг сынов Человеческих. «Христос есть Воскреситель», первый «Победитель смерти», и неперемное условие спасения, уподобление Спасителю, должно выражаться, по глубокому убеждению Федорова, не только в вере в возможность преодоления смерти, хотя бы в данном конкретном случае, но и в самом Деле Спасения.

Регуляция природы, считает Федоров, должна обеспечить всему человечеству удовлетворение его «насуточных» потребностей. В этом ее отличие от мануфактурно-промышленного строя современного общества, к которому Федоров в равной степени относит и капитализм, и социализм, идеал которых состоит в непрерывном расширении материальных потребностей и их ненасытного удовлетворения путем накопления «невообразимых богатств», в которых безжалостное и необдуманное расхищение природы вызвано погоней за ненужным и излишним. Регуляция, считает Федоров, отбрасывая все излишнее, обеспечивает лишь необходимым, но не только для всех (о чем мечтает и социализм), но и без ущерба для природы (о чем забывает социализм и капитализм в погоне за несущественным). Только одна регуляция природы способна решить радикально социальный



вопрос с его материальной стороны, стороны в нем не единственной и даже не главной, считает Федоров, и тем самым оказывается «впереди» многих современных программ «спасения отечества» от хаоса распада (распада, происходящего буквально во всех сферах государственного организма). Федоров убежден, что никакими «общественными и экономическими перестройками» судьбу человека улучшить нельзя (т.е. во всем существенном): зло лежит гораздо глубже, зло — в самой природе, в ее бессознательности; зло — в самом рождении и связанной с ним неразрывно смерти. Необеспеченность правильной организации у рождаемых, необеспеченность физических и духовных сил и способностей, а отсюда — здоровья; с другой стороны — зависимость даже насущного питания, хлеба, урожая, от стихийных бедствий; наконец, наличие всевозможных болезненных, тлетворных сил, приводящих сразу или постепенно к смерти, — все это есть естественная, природная бедность, которую не в силах прекратить человечество ни юридическими, ни политическими, ни экономическими мероприятиями и переворотами.

Особенно актуально звучат в наше время слова Федорова о том, что все эти «новые курсы, новые строи и новые общества» — мертворожденные, потому что у всех них одна и та же основа — старая: подвластность людей слепой силе природы. Все эти равноправия, полноправия и свободы призрачны и эфемерны: все они не устраняют коренного, всеобщего, всемирного, непрестанного рабства всех у фатально действующей природной (космической) силы, не знающей ни нашего права, ни воли. Пока она царит над нами, а не мы правим ею, считает Федоров, переводя вопрос в эту космическую плоскость, — все мы нищие, все рабы во всем существенном и естественно—ценном, и в силу именно этого все враги друг другу в безобразной борьбе за обладание либо тем действительно нужным, которого не хватает для всех, либо тем ненужным, тленный соблазн коего затмевает нужду в насущном. Исход из мертвой петли один: «Власть над природой!» Но она дается лишь тогда человечеству, когда оно овладеет природой ради «всеобщего», включающего в себя людей и природу, «спасения».

Философия всеединства В.С.Соловьева, составляющая по справедливому замечанию С.Н.Булгакова «самый полнозвучный аккорд, какой когда-либо раздавался в истории философии», в ходе нашего исследования оказалась центральным звеном как онтологических, так и гносеологических, и телеологических оснований Русского космизма. Этим определилось то место, которое мы уделили изложению всеединства софиокосмизма Соловьева как фундаментальной основе

Русского космизма. Сам С.Н.Булгаков, развивая софиологию Соловьева, видит в человеке «тварно–софийную ипостась». «Софийность человека означает вселенскую полноту его существования, тогда как его тварность означает ее лишь в состоянии потенциальности». В истории, в историческом творчестве осуществляется «богоподобие человека», который в Божием мире творит собственный исторический мир. «Эта явленная человечность есть исторический аспект тварной Софии, софийность истории, пролагающая путь к очеловечению и через то ософиению мира. Она есть тварный субстрат для соединения Софии Божественной и тварной», которое есть завершение истории в Преображении мира.

Преобразование мира как задача исторического процесса у Федорова приобретает характер практического воплощения архетипа всеединства, которое он мыслит как проект Общего дела — единство сознания и действия. Общее дело Федорова — это соединение всех сил всех людей планеты в сознательном и нравственном деле управления слепыми силами природы, в деле преодоления разрушения и самой смерти. Род человеческий, оставаясь в розни, не объединяясь в труде познания слепой силы и подчиняясь ей, естественным путем придет к вырождению и вымиранию. Если же объединение в Общем деле состоится, в таком случае, считает Федоров, и конца не будет, потому что в этом случае конец мирового процесса, совершающегося в нас и вне нас, будет превращением слепого хода земли и всех миров в управляемый совокупным разумом всех поколений.

Воспрепятствовать процессу разрушения и смерти путем регуляции природы, ибо недостойно нравственных существ быть орудием, подвластным слепой силе природы, и тем самым сделаться «сознательным орудием взаимного истребления (борьбы) и вытеснения (смерти)» — так ставит проблему Н.Ф.Федоров. Восстановление жизни, воскрешение — вот высший нравственный долг сынов Человеческих. «Христос есть Воскреситель», первый «Победитель смерти», и неперемное условие спасения, уподобление Спасителю, должно выражаться, по глубокому убеждению Федорова, не только в вере в возможность преодоления смерти, хотя бы в данном конкретном случае, но и в самом Деле Спасения.

Соловьев в небольшой статье «Христос Воскрес!», написанной под влиянием идей Федорова, задается вопросом: «Разве природа не бессмертна?», и со всей решительностью отвечает — «всегдашний обман». Ибо из бесчисленного множества мимолетных смертных жизней ни в коем случае не выйдет одна бессмертная. Жизнь приро-

ды есть «делка между смертью и бессмертием». Смерть берет себе всех живущих, все индивидуальности и уступает бессмертию только общие формы жизни.

Вместо жизни и бессмертия нескончаемый ряд «мостов» для следующего поколения, вместо расширения, упрочения и увековечивания своей жизни — лишь смертные останки, по которым идут последующие поколения, которым грозит та же участь. Эта «кажущаяся жизнь» есть только «символ и зачаток истинной Жизни». Организация видимой природы не есть решительная победа Живого духа над смертью, а только приготовление для настоящих действий, хотя и обусловленных появлением разумного существа над царством животным. С появлением сознающего себя существа жизнь перестает быть только целесообразным процессом родовых сил, а становится сверх того целесообразной деятельностью сил индивидуальных. С этого момента война между Жизнью и Смертью вступает в новую фазу, так как ведется существами не только живущими и умирающими, но и способными сознательно препятствовать процессу разрушения через «регуляцию», по Федорову, природы.

Регуляция природы — долг нравственный, исполнять который мы должны как существа нравственные. Если бедность естественная есть неиссякаемый источник зависти и вражды, если телесные и духовные несовершенства человеческой организации, отданной во власть слепой силы рождения и смерти, причина нашей слабости физической, нашего несовершенства умственного и нашей преступности нравственной, то устранение всего этого — долг нравственный. Содержание долга всегда — только Жизнь, а потому и погашение долга может быть только восстановление жизни, «воскрешение». Юридическое возмездие не возвращает жизни; экономическая плата за вещи и за услуги, тем более за чувства, силы и жертву самой жизни, также недействительна. Сознание, что этот долг не оплачен, и есть сознание своей зависимости, рабства, невольности, смертности, словом — небратства. В неоплаченном долге заключается наказание рабством и смертью. Оплаченный долг есть «возвращение жизни своим родителям и через это — свободы себе». Достижимо же все это не иначе, как всемирным освобождением от всемирного рабства человечества у стихийных сил природы. Регуляция слепой смертной силы «должна стать Общим Делом» человеческого рода. Этот долг есть единственный, общий всем людям, как обща всем людям смерть. Завершающее полноту знания и полноту нравственной и разумной власти человека над природой, «бессмертие и воскресение есть труд», обращающий даровое в собственное, труд, искупающий долг.

Для Федорова, исповедывающего как и все русские космисты идеал цельного знания, сама цельность заключается в его активном претворении, исходя из критериев нравственности: наличие зла должно иметь необходимым следствием «проект блага». Мир, как факт, есть природа, но как проект, считает Федоров, он уже искусство, каким оно должно быть, т.е. в котором нет ничего чуждого друг другу, а все — родственное, объединенное человеком; нет и ничего темного, непонятного, а все ясно, просветлено совершенным знанием, нет, наконец, и безобразного, нравственно претящего, а все прекрасно и величаво. Такое искусство мы бы назвали космическим, соответственно и активное знание становится знанием космическим. Активное знание или философия действия, по Федорову, не только познает существующее, но и создает проект для изменения в должностующее быть, исполняя этим нравственное требование разумных существ: «Превратить фатализм слепой природы в порядок сознательный, волевой и нравственно целесообразный». Истинное знание должно быть не созерцательным и отвлеченным, а активным и продуктивным; воплощаясь в действительности самой жизни, истинное знание не только не отчуждается от нужд жизни, но, наоборот, в спасении жизни видит свою задачу.

Федоров отмежевывается от представителей пассивного знания, служащих науке ради нее самой, оставляющих мир во зле лежать; для них, как искателей только истины, безразлично, зло или благо заключается в открываемой ими истине. Наука, какой она была до сих пор, хочет жить только для себя; но какое право имеет она отказываться от человеческого дела, освобождать себя от службы общему долгу, будучи сама делом людей? — ставит вопрос Федоров в этой космической перспективе Общего дела. Наука не должна быть чистым знанием; она вместе со знанием есть «действие», вызываемое любовью; только когда она переходит в действие, в ней сочетаются в могучее целое и ум, и чувство, и воля; тогда только становится она выражением полноты объединенных сил и способностей, то есть всемогущей.

Знание само по себе не может быть целью (жизни), считает Федоров, это значило бы мысль принимать за действительность, мертвое за живое, из мысли или идеи творить себе кумира. Несомизмеримость субъективного знания (представления) с объективной действительностью (реальностью) вешей существует в настоящем, но преждевременно и малодушно отчаиваться за будущее. Мысль и бытие не тождественны, это факт теперешней действительности, но не потому, что одно с другим вообще никогда не может совпадать, а по

тому, что мысль еще не осуществлена, не вся еще осуществлена и не так осуществляется, как бы следовало, но все же она должна быть осуществлена. Не в «философе», изменившему человеческому чувству, забывшему, что «человек есть существо действующее», а не мыслящее только, а в душе Человека, вернее Сына Человеческого, в Существо не только сознающем, но и чувствующем, представление станет «проектом обращения слепой силы природы в сознательную». Более того, человеческая деятельность не должна ограничиваться пределами земной планеты, поучает Федоров, ибо для Сынов Человеческих небесные миры — это будущие обитатели отцов, исследование небесных пространств есть приготовление этих обитателей. Само сознание, что космическая сила, при всем своем колоссальном могуществе, — бес- сильна помимо нас в деле самоулучшения, потому что вне нас она не имеет ни сознания, ни чувства, и та же космическая сила в нас, в человеке, начинает сознавать себя и чувствовать, — это двойное сознание, по мнению Федорова, обязывает человека стать силой, регулирующей природу, ведущей ее от слепоты к сознанию, и в ней все существа к должествующему быть, т.е. уже не просто физическому, но и нравственному миропорядку.

Придавая такое завершающее значение в космическом миропорядке человеку, Н.Ф.Федоров по сути лишь конкретизирует то, что понимают под историей как «богочеловеческим процессом» социологи (или социосмисты) В.С.Соловьев, П.А.Флоренский, С.Н.Булгаков, Б.П.Вышеславцем и др. Но и для таких теокосмистов, как В.Н.Лосский и В.И.Несмелов теоантропоцентричность мирового процесса не вызывает сомнения, поскольку составляет основу православного вероучения.

В человеке, в его духовном опыте, в самом его существовании заключается для В.И.Несмелова, как и для всего Русского космизма, основная загадка всего бытия. «Что такое человек?» — это, несомненно, великая загадка, «какую всеми фактами своей жизни непрерывно задает себе человек о самом же себе», так ставит вопрос В.И.Несмелов в двухтомном труде «Наука о человеке», пытаясь создать философию как «специальную науку о человеке». Человек стремится прежде всего определить и объяснить «не мир, а свое собственное положение в мире»; поэтому действительные корни философии лежат не в данных «положительного знания о мире», а в познании человека о самом себе, и действительная задача философии выражается не построением общей системы *научного мирозерцания*, а научным построением *живого мирозерцания* в обстоятельном изучении самого живого человека». Несмелов указывает на существенное различие между ми-

росозерцанием — представлением цельной картины мира, каким он существует для человека по данным естественной науки, и мировоззрением — определением человеком своего *назначения в мире* и своих должных отношений к нему. «Истина» о человеке поэтому не только в том, чтобы «познать» человека в мире, но и в том, чтобы соответственно этому осмыслить и направить свою жизнь.

«Человек — вот величайшая загадка, узел мироздания, — вторит Несмелову Н.Н.Страхов, — ...когда и где было найдено в природе существо или явление более загадочное, более высокое, более таинственное, более сложное, чем человек?» Мир, согласно Страхову, есть «гармоническое и органическое целое», имеющее центр; «он есть сфера, средоточие которой составляет человек. Человек есть вершина природы, узел бытия. В нем заключается величайшая загадка и величайшее чудо мироздания. Он занимает центральное место по всем направлениям связей, соединяющих мир в единое целое; он есть главная сущность и главное явление и главный орган мира». И если «натуралисты, материалисты, позитивисты полагают центр в другом месте, в необходимых силах вещества, в других мирах, в других областях природы», то и для философа—естествоиспытателя Н.Н.Страхова (1828—1896), и для профессора Казанской Духовной Академии В.И.Несмелова (1863—1920), и для всего Русского космизма, человек занимает центральное положение в живом мироздании Космоса.

Человеку, призывает Федоров, должны быть доступны все небесные миры, но это будет возможно только тогда, когда Человек будет способен воссоздавать себя из первоначальных веществ, атомов, молекул, потому что только тогда он будет способен жить во всех средах, принимать всякие формы. Сущность того организма, который мы должны выработать для выполнения нашего предназначения, есть единство знания и действия; питание его есть сознательно—творческий процесс обращения Человеком элементарных, космических веществ в минеральные, потом растительные и, наконец, живые ткани. Органами этого организма будут такие орудия, посредством которых Человек сможет воздействовать на условия растительной и животной жизни, а сами растения и животные формы станут продолжением Человека, образуя единое существо управляемое Вышшим Разумом.

«Человечество бессмертно!» — вторит Федорову его ученик и последователь К.Э.Циолковский. Мысль о вечности человечества не должна обрываться на цветке, выросшем на могилке: это поэтично, но не научно. Такой кругооборот неоспорим, он уже осуществляется теперь, но он не космичен, а значит, ограничен только миллионами лет. Допуская эволюцию человечества, Циолковский не оставляет его

в таком внешнем виде, в каком человек пребывает теперь: с двумя руками, двумя ногами и т.п. Человечество как единый объект эволюции тоже должно изменяться и, наконец, через миллиарды лет превратиться в единый вид лучистой энергии, т.е. единая Идея заполняет все космическое пространство. Возможно, что это — Вечное блаженство и Жизнь бесконечная, о которой писали еще древние мудрецы. Космическое бытие человека, как и все в космосе, Циолковский разделяет на четыре основные эры: рождения, в которую человечество уже вступило; становления — расселения человечества по всему Космосу; расцвета человечества; терминальную эру, во время которой человечество полностью ответит на вопрос «зачем?» и сочтет за благо из корпускулярного вещества превратиться в лучевое.

Если жизнь, даже в ее белковой форме, не единичное явление в бесконечной Вселенной, то, раз возникнув, она за бесконечное время уже давно могла пройти все эры космического бытия человечества и в бесконечном пространстве обрести бесконечное разнообразие, выходящее и за известные, в обыденном смысле, формы жизни. Это означает, что живое Всеединство космоса Русских космистов, многослойная структура разноматериальной (соответственно по разному одухотворенной) Вселенной Д.Л.Андреева отнюдь не метафора или поэтический вымысел. Это означает, что человечество всех ступеней развития из различных космических эр Циолковского вполне может соседствовать с нами и на нашей собственной планете и даже проявляться в тех или иных формах. Более того, при соответствующих психологических и физиологических предпосылках, подобных, например, врожденному чувству музыкальности, сознание отдельных индивидов может на протяжении одной жизни быть подвергнуто чрезвычайно ускоренному развитию, выводящему человека на новый уровень бытия, и будущая научно—воспитательная система должна ориентироваться на подобное развитие.

Развитие идей Федорова на основе организационного подхода (в его соборном аспекте) предпринимает В.Н.Муравьев в написанной с большим пафосом работе «Овладение временем как основная задача организации труда» (М., 1924). Муравьев пишет: «Люди должны привыкнуть видеть в общей борьбе против смертоносных сил природы наивысшее человеческое дело». Действие и служение в самом священном смысле должны совершаться в виде внехрамового служения — «Общественной литургии», увлекающей человеческие массы в действительно подвиге. Постепенно расширяясь, это движение должно охватить все человечество, стать организованным общим делом, движущим мир в сторону совершенства и могущества и преоб-

ражающим окружающее силой человеческого сознания и разума. Такое освящение человеческих действий высшим их синтезом встает как задача организации культуры, единая цель — целостное преобразование и обновление мира. Организация объединения и «соборования» культуры требует соответственной организации и направления общего дела всех людей путем придания ему коллективно космической цели — преобразования мира.

Муравьев проводит различие между понятиями «организация» и «органичность», считая, что понятие организма есть высшее вообще, что можно себе представить в смысле синтеза целого и его элементов, но делает при этом одну существенную оговорку. Организация в этом органическом смысле понимается как построение системы, органов, из которых каждый особым образом служит целому и в этой функции специализируется. Однако на этом пути существенно ограничивается индивидуализация элементов, ибо им приписывается служебная роль в определенном функциональном аспекте. Недостаточность такого подхода преодолевается пониманием организации как соборности, т.е. «в замене органа как части целого, органом в роли частичного аспекта или лика всего целого», всем целым в известном его проявлении. Здесь каждый орган есть вместе с тем все другие, выраженные в данный момент через него, завтра через другого, третьего и т.п. Только при таком устройстве наступает в организации полная согласованность и, следовательно, побеждается время в его разрушительном действии. Если истинной целью морали должно быть создание человека с расширенным сознанием, то целью политики и права должно быть создание такого строя, такой организации, который имел бы задачей объединять людей в работе над изменением мира в смысле преодоления хаотического разброда разъедающих его времен. Этот строй, по его конечной цели — власти над миром, можно назвать в последнем итоге «космократией».

Человек, пишет Н.А.Бердяев, был создан для того, чтобы стать в свою очередь творцом. Он призван к творческой работе в мире, он продолжает творение мира. Мир не перестал твориться, он не завершен: творение продолжается. В этом творческом порыве человеку принадлежит центральное место в софийном преображении космоса.



## Примечания

- <sup>1</sup> **Бердяев Н.А.** Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Н.Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991. С. 228.
- <sup>2</sup> **Булгаков С.Н.** Россия, эмиграция, православие // Русские философы (конец XIX — середина XX века). Антология. Вып. 1. М., 1993. С. 115—116.
- <sup>3</sup> **Куракина О.Д.** Русский космизм как социокультурный феномен. М., 1994.
- <sup>4</sup> **Зеньковский В.В.** Основы христианской философии. М., 1992.
- <sup>5</sup> **Куракина О.Д.** Поэсис русского космизма: космическая драма отвлеченных начал // Человек и искусство. Вып. 1. Антропос и поэсис. М., 1998.
- <sup>6</sup> **Бердяев Н.А.** О характере русской религиозной мысли XIX века // Н.Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991. С. 18—19.
- <sup>7</sup> **Булгаков С.Н.** Центральная проблема софиологии // Русские философы (конец XIX — середина XX века). Вып. 1. С. 104.
- <sup>8</sup> **Соловьев В.С.** Чтения о Богочеловечестве // **Соловьев В.С.** Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 119.
- <sup>9</sup> **Соловьев В.С.** Философские начала цельного знания // Там же. С. 154.
- <sup>10</sup> **Соловьев В.С.** Смысл любви // Там же. С. 545.

### **Вл.Соловьев: метафизика символа**

Тематизация эстетики внутри метафизики может вызывать живой интерес тогда, когда не просто выстраиваются схемы соотношения этих двух дисциплин, а показывается, во-первых, как эстетически структурированы основания самого философствования. Такого рода структурированность нетрудно обнаружить, например, в даосской формуле о порождении света пустым помещением или в декартовской философии, где явно эстетические состояния ясности имеют непосредственное отношение к тому, что истинно — тем самым мышление обращается как бы к светостойким, умножающим свет условиям философских построений. Эстетика, следовательно, так или иначе связана с прояснением «начал» (а они, по Канту, могут быть, в отличие от причин, чувственными), нормативного контекста, делающего возможным познание — независимо от того, признаем ли мы существование заранее данных оснований или исходим из принципа создания оснований; и раскрыть эстетические свойства отправных положений метафизического рассуждения, выявить эстетическую природу метафизического видения сущего довольно-таки трудно.

Можно обсуждать и метафизические предпосылки эстетики, говоря о ней как метафизике чувственности, метафизике духа или метафизике времени, но важно только проникнуть, например, в сущность эстетической темпоральности, понять, как эстетика по-своему «переписывает» метафизику времени, отвечая на западный манер на вопрос: почему Бог не сотворил (а такое сотворение и есть выполнение Богом предельного эстетического акта, то есть мир открывается в Боге эстетически) мир раньше (значит, нужно прежде всего прояснить, находится ли Бог и его эстетический акт в каком-либо отноше-

нии к пустой позиции времени), или на восточный манер развертывая перед сознанием то, что китайцы называли *гунфу* — *время, проведенное с высшим искусством* (или, по характеристике А.А.Маслова, *совокупность времени и усилий, затраченных на достижение мастерства как способности духа принимать чудесность мира и доверять ему*, речь идет о «небесном мастерстве», толкование которого связано с представлением о «работе *дао*» и «даоской антиномикой эстетизированной «праздности» как высокой работы духа и противоположной ей «внешней» механической работы»)¹. Без такого «переписывания» все разговоры на темы об эстетике как метафизике чувственности или духа приведут к тому, что эстетика будет сведена к той или иной метафизической универсалии, не выясненными останутся своеобразные категории, которыми определяется модальность метафизического введения в эстетику, не выявленной окажется та точка, где метафизическое превращается в эстетическое, и анализ застынет на уровне исходного пункта рассуждения, оставляя совершенно неопределенной топологию пункта конечного, ради которого, собственно, и вводилось это предварительное условие. Не менее важно и показать, как из предпосылки та или иная метафизическая структура становится принципом построения эстетического знания.

В истории мысли существовали разные конструкции, использовавшиеся для осмысления соотношения эстетики и философии, хотя дело, конечно, не в этих конструкциях, — эстетика каким-то почти неуловимым образом возникает едва ли не каждый раз, как создается новая метафизическая система. И выявить этот едва уловимый механизм ее возникновения — достаточно сложная задача.

Что дает метафизика эстетике? Отвечая на этот вопрос, важно иметь в виду кантовские инвективы в одном из набросков «Критики чистого разума» против тех эстетов, которые «заносчиво насмеваются над метафизикой. В их душах живет постоянное требование предпринять в ее области какое-то разбирательство. Поскольку, будучи людьми, они не могут искать последние цели в реализации посюсторонних замыслов, они не могут обойти вопросы: откуда я, откуда все... С первым же вынесенным по данному поводу суждением он (эстет — Н.К.) оказывается на территории метафизики. Без какого-либо руководства, он будет теперь просто уповать здесь на убеждения, которые могут у него возникнуть, хотя у него нет карты поля, по которому он хочет побродить. Критика разума вносит в этот мрак факел, но освещает он не неизвестные нам области по ту сторону чувственного мира, а затемненное пространство нашего собственного рассудка»². Итак, метафизика доставляет карту поля, по которому хочет побродить эстетика: но что вынесет она из такой «прогулки»? Вот в чем вопрос.

Сам факел, освещающий метафизические предпосылки эстетики, нужно внести так, чтобы их теоретические формулировки не переводили понимание эстетики в столь универсальную область, которая способна размыть само ее понятие, этот ничем не сдерживаемый универсалистский поток может стереть все границы между метафизикой и эстетикой, так что будет утрачена сама ее специфика и в стороне останутся даже те тонкие метафизические структуры (например, кантовские), которые ориентировались на своеобразие эстетических реалий.

Итак, на мыслительном горизонте светят две «звезды» — метафизика и эстетика, и в рефлексии над их соотношением важно набраться достаточно сил для «межзвездного полета», а не просто попадать в поле тяготения одной из них, важно отыскать такие метафизические структуры, которые не застывали бы на высоте чисто метафизического мышления, а все-таки касались эстетических реалий, приземлялись на поле эстетически сущего. Перед нами достаточно сложные вопросы: в каких именно формах метафизика трансформируется в эстетику, а затем и опосредуется последней? В какой мере искусство соответствует метафизическим предпосылкам эстетики? Как возможны художественно-метафизические средства выражения? Как возможна метафизика в самом искусстве?

Помня, к чему этимологически восходит термин эстетика, поиск ее метафизических предпосылок следовало бы начать с образа чувственности, рассмотрев, как в ее разнообразных духовно-эстетических состояниях (катарсис, смех, озарение и т.д.) проявляется метафизическая природа человека. Не менее важно начать этот поиск и с понятия бытия, которому в эстетике соответствуют онтологические реалии, лежащие в основе представлений о субстанциональной гармонии, о прекрасном и возвышенном в природе (тут только нужно иметь в виду, что сама природа, как она выступает в механическом представлении, «постепенно и понемногу — теряет свое метафизическое измерение; именно поэтому, как замечательно показал в свое время Йоахим Риттер, эстетическое переживание природы конституирует себя как особую область, в которой это изгнанное наукой и из науки метафизическое измерение более чем где-нибудь еще способно удержаться и утвердиться»)<sup>3</sup> и реализме в искусстве — вплоть до его современного переосмысления («реализм без берегов», метафизический реализм как определение художественного метода, данное самим писателем, и т.д.), до его отторжения и отрицания в модернизме и постмодернизме. То есть эти реалии «переформируются» на уровне человеческой жизни и сознания и их эстетики

(охватывающей обширную область от представлений о высшем аристократизме гармонии (согласно Конфуцию, *благородные мужчины пребывают в гармонии, но не объединены [в группировки], ничтожные люди объединены [в группировки], но не пребывают в гармонии*) и суждении вкуса до эстетики мышления, архитектуры знания и онтологии художественного творчества) и выражаются не только категориями гармонии, прекрасного и возвышенного, но и трагического и комического, не имеющими, правда, точно фиксированного смысла.

Продолжить указанный поиск можно, обратившись к принципу единства (всеединства или гармонии), но в качестве метафизической предпосылки именно эстетического знания это единство предстает не просто как предмет теоретической рефлексии, а как духовный индивид, личность. И в этом смысле значим опыт интерпретации структур самоопределения эстетики внутри метафизики, накопленный в истории русской философии, прежде всего в философии Вл. Соловьева. Здесь она представляет интерес постольку, поскольку в ней как раз и происходит замыкание структуры всеединства на структуру личности. Такая проекция всеединства фактически создает символический элемент, ориентируя на рассмотрение эстетики как метафизики символа.

Надо отметить, что с символической проекцией всеединства связана не только философия Вл. Соловьева. Эта проекция приоткрывает и тайну восточной культуры. В истории мировой культуры выделяются следующие формы онтологического обоснования символа — древнегреческая, западно-европейская, китайская и русская. В русской традиции начало такому обоснованию положил Вл. Соловьев.

Исследователи связывают платоновское осознание символа как философской проблемы с рассмотрением самой возможности адекватной формы трансцендентного — в «Федоне» Сократ «решается рассматривать «истину бытия» в отвлеченных понятиях, чтобы не «ослепнуть» от сияния истины... Эйдосы, которые не суть ни абстракции, ни образы, в этом контексте можно понимать именно как символы»<sup>4</sup>. Античную трактовку эйдоса как символа как раз и воспроизводит Вл. Соловьев в своем первом трактате «Философские начала цельного знания». Для него понимание структуры *символа* немислимо вне представления об индивидуализации целого, вне заданности идеальной полноты через нечто индивидуальное. Но одновременно у Вл. Соловьева воспроизводится и иная грань платоновской мысли: личность есть выражение самосознания абсолюта, или существо есть осуществление идеи, понимаемой как его обозначение, и потому символ — это всегда референт сознания, смысл сим-

вола, говоря на языке интерпретации платоновской традиции в философии М. Мамардашвили, может быть тут вычитан из формулы: *идея есть символ сознания*, которое фактически вводится русским философом как трансцендентная структура, трансцендентная, если применить здесь логику указанной интерпретации, возможно, потому, что Вл. Соловьев ощущает необходимость таких предпосылок для феномена трансцендентального расширения гносеологии, расширения ее диапазона до уровня теории сознания, которые и были бы имманентны предельному пункту такого расширения — сознанию, но одновременно переступали бы пределы его самовыражения на уровне психологических явлений. У Вл. Соловьева речь идет о сознании как о чем-то несводимом к явлениям психической жизни, непрерывно существующем, актуальном, надиндивидуальном, как о свойстве некоего надмирного существа, идеальная выполненность которого и символизирует именно его (а не наблюдаемое на психическом материале) сознание в неисчерпаемой многозначности образа живого существа. Наиболее соответствующий способ описания сознания — метафизический способ, и Вл. Соловьев все время будет вести расширенный поиск идеальных символических типов (Богочеловечество, София), через которые можно эксплицировать место сознания в мире, но эксплицировать так, чтобы сознание и мир и не сливать до неразличимости, и не разводить до бесконечности. Этот метафизический символизм и порождается трактовкой идеи как живого существа.

Но поскольку сама идея понимается им как проявление гармоничности всеединства, то легко обнаружить связь соловьевского обоснования символа и с его рассмотрением в китайской культурной традиции.

Если античная мысль в определенной степени ограничивает символизм, связывая его только с эйдосами или с сознанием, то в восточной культуре он приобретает более широкий контекст, носит более универсальный характер. Восточная мысль налагает запрет не только на операции с образами и абстракциями, но и с идеями; все они заменяются тут символами, которые указывают не на вещи, а на качество отношений между вещами, на их не-двойственность<sup>5</sup>. В восточной науке глубоко исследована природа символизма, как он сложился в китайской традиции, раскрыто, как ипостаси дао находят свое выражение в символе, выявлены место символов в онтологизированной иерархии, даже отдельные элементы китайской эстетики символа, например, как реалии мира, созданного художником «точно укладываются в «раму» метафизических спекуляций, стоящих за употребляемыми им символами»<sup>6</sup>. Владение символическим язы-

ком китайской культуры позволяет трактовать подлинное действие как *недеяние*, которое «носит характер «сбережения целостности» и неотличимо от всего свершающегося в мире. Подлинный же герой восточной традиции — это сакральный «всечеловек», самое условие и предел человеческой социальности»<sup>7</sup>.

Соловьевское понимание символа связано как с метафизическим, так и культурологическим уровнем его рассмотрения. В истории мировой культуры существует два образа-философемы «Восток — Запад». Первый образ сложился внутри христианского вероучения и характеризует отношение между православным Востоком и протестантско-католическим Западом. Для каждого из них характерна своя символика. Разницу в философемах «Восток — Запад» исследователи усматривают даже в центральных духовных праздниках, отмечаемых верующими. «В католичестве Рождество Христа есть символ «приземления», обмирщения Бога. На Востоке же дух православия выражает Пасха как символ воскресения, преображения человека и всего окружающего мира»<sup>8</sup>. Первый образ-философема, как и складывающаяся внутри него символика, находится в сложных отношениях со вторым, более универсальным образом, связанным уже с отношением между мировыми религиями и с геополитическими реалиями планетарного масштаба, со свойственными им специфическими интерпретациями сущего. Именно к последней философеме как раз и обращается Вл. Соловьев. Он непосредственно выходит на проблему Россия — Восток — Запад, на проблему самоопределения России в мире. Философ берет поэтическую ноту в трактовке этой темы: с каким духовным образом Востока связать судьбу России — с тем, что запечатлен в символе Ксеркса или Христа, свет которого «с Востоком Запад примирил»?

Если западная традиция делает акцент на понимании символа как духовного феномена, то восточная — на понимании его как онтологического явления. Именно к восточному пониманию как раз и тяготеет соловьевская метафизика символа. Примечательно, что в современном востоковедении именно символизм представляется в качестве способа открытия тайны самого Востока, причем сам символ связывается с всеединством, взятым в одной из своих модальностей. Вл. Малявин указывает на опасность мерить дальневосточную традицию западными мерками, когда ей приписывается «то мистицизм и пассивность, то бездуховный практицизм. Но если не идеализм и не материализм, то что? Нечто иное — интуиция символической реальности, которая делает возможными все превращения мира и стирает все различия. В «великом пути» мироздания все вещи схо-

дятся в момент своей трансформации, по пределу своего существования. В мире символического все может быть всем»<sup>9</sup>, то есть всеединством. Согласно концепции автора любая культурная традиция основывается на идее символически завершенного и потому вечно возобновляющегося действия, но сами символические ценности, несмотря на свою совмещенность с практическими ценностями человеческой деятельности, не могут быть непосредственно спроецированы на внешний мир. В этом смысле весьма показательно различие между китайской и японской культурными традициями: в последней символические типы первой переинтерпретированы так, как если бы они отвечали всего лишь соотношению между вещами и идеями; в конечном счете произошло замещение этих типов структурами предметного действия. В результате символическое измерение, присущее китайской культуре, утратило в японской культуре. «Идеал японцев, — пишет здесь же Вл. Малявин, — не символическая реализация (знаменитое китайское гунфу), а просто искусная работа. Поэтому Япония смогла быстро выработать национальную идеологию и осуществить модернизацию, соответствующую стадии ранней современности, но столкнулась с огромными трудностями, когда мир вступил в эпоху глобализации, и потребовалось перейти к открытой модели культуры. Кстати сказать, утрата символической глубины культурной традиции представляется мне действительной почвой насилия и агрессивности и в других частях современного мира, в том числе в мусульманских странах».

С этой точки зрения любопытно было бы рассмотреть идеал россиян на ранней стадии того, что в Германии принято называть *die Moderne*, и проанализировать, в какой мере символически инкрустирован этот идеал. Но это задача специального исследования, связанного прежде всего с изучением культурных предпосылок процессов модернизации в России. Здесь же для нас важно подчеркнуть, что такой анализ невозможен без обращения к наследию мыслителя, который стоял у истоков русского символизма.

Русская культурная традиция синтезирует результаты символического освоения реальности, своеобразные для античной, западноевропейской и восточной культур. Новаторский этап русского символизма связан с «осознанием софийного начала искусства и антиномии «соборное — индивидуальное», выведением символизма из сферы искусства в жизнь и разработкой понятия... теургии как важнейшей категории эстетики»<sup>10</sup>. Этот новаторский характер русского символизма во многом определил Вл. Соловьев. В рамках данной статьи мы можем рассмотреть лишь одну грань соловьевской метафизики символа, как она оформилась в ранний период его творчества.



Именно в этот период им выявляются философские предпосылки понимания эстетического как онтологической реальности, являющейся одним из основных начал теургического реализма Вл. Соловьева, ориентированного по линиям различения логического, реального и символического; и здесь русский философ во многом следует за И. Кантом, не допускавшим тождества безусловной необходимости суждения и абсолютной необходимости вещей. Одновременно он ориентирован по линиям философии жизни неклассического типа (предметом мистической философии является *живая действительность существ в их внутренних жизненных отношениях*), философии как того, что в состоянии править жизнью, охватывать единым лучом творчество, знание и общество как феномены цельной жизни, каждый из этих феноменов не в одинаковой степени эстетически скомпонован, смыслом красоты преимущественно наделена сфера творчества, но достоинством эстетического произведения обладает и сама *всецелая жизненная организация*, призванная осуществить цели человеческого существования, утолить жажду духовной цельности личности. Живая философия задает образ реалистической эстетики духа, понятие жизни центрирует не только его концепцию природной красоты, но и его понимание красоты искусства, оттеняющее «важнейшую особенность его философии жизни, т.е. ее реалистическую сдержанность, отличающую ее от прекраснодушного оптимизма... Как красота, так и добро, воплощающиеся в реальных проявлениях природной, человеческой или нравственной жизни, скованы внутренним несовершенством, множеством отступлений, противоречий, нелепых или даже безобразных, безнравственных проб»<sup>11</sup>. Но для определения метафизических предпосылок эстетики не менее важен и другой контекст, в котором фигурирует понятие жизни, а именно контекст соловьевского понимания идеи как живого существа, который как раз и является нормативным контекстом обоснования символизма.

Метафизический символизм Вл. Соловьева замыкается на идею взаимодополнительности философии и религии; он продолжает разрабатывать его и как открытие православной святоотеческой традиции, и как установку трансцендентального идеализма Фр. Шеллинга. Можно даже сказать, что в рамках цельного знания философия символизирует религию, а религия символизирует философию. К тому же как для философа и поэта для Вл. Соловьева естественно явление художественного символизма. Как отмечает современный исследователь, в «Трех разговорах» Вл. Соловьева жизненный путь старца Иоанна — как бы вторично объявившегося среди верных апостола

Иоанна, по преданию, возможно, не вкусившего смерти, — намечен «с ювелирным художественно-символическим тактом. Автор понуждает нас с равной вероятностью предполагать и то, что это не увидевший смерти патмосский отшельник, и то, что это русский наставник святости. Его неведомое прошлое и непрестанное странничество можно равно принимать за черты мистического жития и за свойства именно русского благочестия»<sup>12</sup>.

Философская интерпретация символа держится у Вл.Соловьева на структурах реализации диалектического подхода к рассмотрению идеи, который требует развертывания ее противоположных определений до такого уровня абстракции, когда сама идея в своей действительности предстает уже неким третьим термином, синтезирующим эти противоположности. Логическая система как схема идеи представляется Вл.Соловьеву в виде категориального построения, состоящего из девяти синтетических определений, в каждом из которых запечатлена частичка истинного образа идеи, — определений, подведенных под категории *существа, организма и личности*. И речь здесь идет не о реальных явлениях, а о существе, организме и личности как мыслительных формах, которые содержат в себе элемент незнаемого и которые тем не менее делают понятным то, что наше сознание схватывает в самой реальности. В отечественных исследованиях уже отмечалось, что «учение об идеях как живых существах, открывающих себя в феноменальном мире через систему соответствий (вариация на платоновскую тему), позволяет Вл.Соловьеву разрешать гносеологическую проблему в духе художественного символизма (хотя не вполне осознанного им самим)»<sup>13</sup>. Но если и говорить здесь о символизме, то следует все-таки признать, что эта проблема разрешается у Вл.Соловьева в духе философского, а не художественного символизма, ибо в рамках «Философских начал цельного знания» недостает такого важного для конструирования художественности элемента, как категории чувственной реальности, чувственного воплощения. Ведь действительная реальность и существо, о которых говорит в конце этой работы Вл.Соловьев, — это вовсе не чувственно воспринимаемая реальность и не эмпирическое существо, а философские абстракции какой-то первичной действительности или материи и какого-то первичного существа, ничего общего не имеющие с естественным миром и конкретным человеческим существом. И тот символизм, о котором можно говорить, учитывая указанный мыслительный ход Вл.Соловьева, философски зарождается уже у Декарта. Мы имеем в виду его способ символического рассуждения о Боге. Необходимость

этого символизма вытекает из того, что онтологическая мысль имеет дело с силами, которые не имеют оснований в нашем реальном мире, а проявляют себя в мучительном акте второго рождения, онтология которого и вводится отрицательным символом, указывающим на невозможность природного лона этого рождения. И у Вл.Соловьева этот символизм возникает как способ философского обсуждения эстетической проблемы: идея и спаренный с ней символ того, кого русский философ еще в трактате «София» называл гражданином другого мира, символ человека как метафизического существа, которое себя сотворило и которое в то же время знает, что в действительности нельзя сотворить себя — все это имеет непосредственное отношение к внутреннему смыслу эстетического, который, как это вытекает из органической логики, как раз и состоит в этой его разомкнутости на самосотворение и на невозможность самосотворения. Это своего рода апория эстетического.

Логическим предикатом, прибавляемым к понятию идеи и расширяющим его, является понятие «нечто», но органическая логика никак не может остановиться на таком скудном определении идеи. Как же происходит содержательное наполнение и развитие понятия нечто, снятие его относительной неопределенности? Это развитие напоминает обращение идеи в божественном мире, как оно мыслилось Шеллингом: «Бог отдает идеи, которые были в нем лишены самостоятельной жизни, самости и не-сущему, чтобы, вызванные оттуда к жизни, они вновь были в нем в качестве независимо существующих»<sup>14</sup>. Переводя этот онтологический смысл на язык своей органической логики, Вл.Соловьев считает: если «нечто» синтезирует «то же» и «другое», то сам этот синтез представляющий ум производит только под категорией взаимодействия, вступая в которое моменты синтетического целого не теряют своей самостоятельности, а сама эта тотальность может быть охарактеризована как действительность. Фактически Вл.Соловьев подходит к той точке, где ему нужно отделить идеальное, мысль от существования, но сделать это при помощи очередной идеализации уже невозможно. Это возможно только посредством такой идеи, внутри которой совершается онтологическое рождение, посредством такого пространства, на поверхности которого мы возникаем в идее, имеем *живую жизнь* духовного организма. И этот способ нашего рождения как раз и фиксирует символ в философии Вл.Соловьева, полагая нечто сходное существованию духовного организма. Это, как мы сейчас увидим, категория личности.

Итак, идея есть действительность [см.: II 1,397]\*, но действительность, которую Вл.Соловьев включает в категориальную сетку цельного знания, это не доступная нашему созерцанию реальность, это, скорее, некий прототип для понимания последней, понимания, имеющего своей основой безосновное, непостижимое сущее. То есть идея реализует себя там, где ее нет. Впоследствии Вл.Соловьев получит содержательно более богатое понятие *идеи* уже не как абстрактного понятия, а *как некоторой действительности* или, вернее было бы сказать, некоего предсуществования. Но такое сочетание идеи и предсуществования можно отнести к такому семиотическому концепту как символ. Существование символизирует вступление идеи в некое новое состояние сущего. Сверхсущее предстает здесь, если использовать удачное выражение П.Флоренского, как *условная* трансцендентность — понятие, найденное им как раз для символа. Подойдя к пределу логического рассмотрения идеи, Вл.Соловьев оказывается в ситуации, которая хорошо будет описана П.Флоренским: он «считает всякую систему связанную не логически, а лишь телеологически и видит в этой логической обрывочности (фрагментарности) и противоречивости неизбежное следствие самого процесса познания, как создающего на низших планах модели и схемы, а на высших — символы. Язык символики есть одна из существенных проблем теории знания»<sup>15</sup>, в нашем случае — соловьевской теории цельного знания.

Новый момент в сфере проявлений сущего связан с тем, что теперь оно открывается духовному взору, человек может даже мыслить его, но мышление не может обходиться без языка, а значит, и без метафорической деятельности, явной или скрытой. Само же превращение тех или иных метафор в создающие напряжение символы — закономерная фаза мыследеятельности. Философский символ идеи как существования или «любой конкретный символ — Крест, Флаг, или Божественный Отец, или акт коленапреклонения — может быть подвергнут скептическому рассмотрению». Но сам «человек не выбирает».

---

\* Произведения В.С.Соловьева, кроме специально отмеченных, цитируются по изданиям:

I. *Соловьев В.С.* Полное собрание сочинений и писем в 20 т. М.: Наука, 2000—2001. Т. 1—3.

II. *Соловьев В.С.* Собрание сочинений и писем: В 15 т. М., 1992—1993. Т. 1—3.

III. Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева: В 10 т. /Под ред. и с примеч. С.М.Соловьева и Э.Л.Радлова. СПб.: Просвещение, [1911—1914].

IV. Собрание сочинений В.С.Соловьева: В 8 т. СПб., [1901—1903].

Здесь и далее первая римская цифра в квадратных скобках означает соответствующее издание, вторая арабская цифра через пробел — номер тома или журнала, третья арабская после запятой — страницу, на которой находится данная цитата.

ет между символическим или несимволическим мышлением, он может либо свести свои мысли и чувства к расхожим смыслам, обозначаемым при помощи конвенциональных символов, либо научиться мыслить так, чтобы создавать более живое напряжение. «Бог, говорящий устами дельфийского оракула, — по словам Гераклита, — не сообщает и не утаивает, он подает знаки». Символы... могут намекать на объекты такой природы, что при использовании прямолинейных методов неизбежно игнорируются или же искажаются. Поскольку действительность является текучей и более или менее парадоксальной, стальные сети не лучшее средство, чтобы черпать из нее»<sup>16</sup>.

Соловьевское отождествление идеи и действительности восходит и к мистической традиции истолкования идеи как магического бытия, и к тому мыслительному ходу, который в платонистской софиологии интерпретируется, как правило, в качестве приводящего к понятию символа. Этот вариант имманентной метафизики «втягивает «мета» в физический мир, претендуя полностью ноуменализировать его, установить тождество понятия и вещи (в символе)»<sup>17</sup>. У Вл. Соловьева существование фактически истолковывается как символ идеи, что нетрудно соотнести с христианским представлением о свете как символе божественности. Хотя существование как метафорический предикат идеи и непостижимо с эмпирической точки зрения и, надо думать, противоречиво со строго логической точки зрения, но это увеличивает его символическую значимость. Символический образ идеи как существования — источник новых семиотических понятий философии всеединства, структура которых создается органичным взаимодействием принципиально разных планов: плана идеи (или, говоря языком семиотики, выражения, означающего, которое тут подвергается схематизации) и плана живого существа, личности (содержания, означаемого). Эта интерпретация приближается к своего рода иконописи идеи сущего — в сущности, это метафизическая иконография Софии.

Для понимания логики движения мышления русского философа к символу важно не упустить шеллинговского толкования действительного существования как личностного. Конституированием такого существования и будет завершать Вл. Соловьев обоснование философских начал цельного знания. Пока же он проводит различие между категориями действительности и реальности, ссылаясь при этом на структуры художнического опыта. В случае, если нечто, заключающее в себе внутреннюю действительность, остается тем не менее нереализованным нечто, то его нельзя рассматривать как нечто, имеющее реальность, как онтологически закрепленное нечто. То же самое

происходит и с художественной идеей — имея действительность в сознании творца, она не получает онтологического статуса до тех пор, пока не осуществилась во внешнем материале.

Но философское понимание идеи как некоторой действительности имеет свой эстетический эквивалент, выраженный в поэтической форме<sup>18</sup>:

### **Красою сияет идея живая.**

Эстетическое оформление метафизики идеи завершается ее символической прорисовкой, последние штрихи которой как раз и связаны с трактовкой ее как синтеза формы и положительного содержания (материи) — ведь вне этого синтеза форма не получит собственного существования, а материя, обладающая лишь потенциальным существованием, так и останется без какой-либо определенности. То есть для того, чтобы стать действительной, эта форма должна стать прежде потенциально амбивалентной, она нуждается в материальном наполнении. И потому, заключая логическое рассмотрение идеи, Вл. Соловьев пишет: «Мы нашли, что идея не может быть только формой, имеющей свою материю или содержание в чем-нибудь другом, а что она, следовательно, сама в себе должна иметь свою материю и быть, таким образом, столько же материей, сколько и формой, то есть единством того и другого» [II 1, 404]. Синтез всех этих категорий и рождает понимание *идеи как некоторой действительной реальности, или существа*, то есть, в сущности, некоего символического существа. Сам Вл. Соловьев не говорит, как это реально существующее может быть артикулировано, хотя, как видно из сказанного выше, эту артикуляцию следовало бы философски обозначить понятием символа. Такой ход мысли можно понять как *криптосимволизм*, то есть скрытую, латентную концепцию символа. По существу, тут раскрывается понятие предмета мистической философии — это для Вл. Соловьева и не мир явлений, и не мир идей, а *живая действительность существ*. Очевидно, это «более высокие по внутреннему бытию и более могучие существа, чем все существа нашего мира... Эти существа, существуя и воздействуя на нас, открываются нам, или дают себя познать. Как <всякие> существа, эти существа являются индивидуальными, и, как высшие существа, универсальными» [I 2, 41, 43]. Их существование не есть эмпирическое событие, будь так — о символе пришлось бы забыть, ведь он описывает априорные состояния, условия рождения личностного существования, а вот оно-то и дается в символических корреспонденциях. Указанные категории Вл. Соловьев выстраивает как прототипы человеческого отношения,

стоящие на пути к человеческому миру. Философ намеревался построить целый категориальный ряд, предельным пунктом которого была, как и у Канта, персонификация идеи всереальнойнейшей сущности. В этом ряду после существа должны были следовать категории *организма и личности или личного сознания*, но этот замысел так и остался неосуществленным в «Философских началах цельного знания». Итак, *идея* не творится личностью, а сама *есть личность*, и «есть» здесь — своего рода граница: символическая черта между личностью и идеей. Фактически идея и личность — это члены символического отношения. То есть речь идет о персонифицированном выражении идеи, а это и есть согласно большинству устоявшихся интерпретаций — и старых, и современных — подлинный символ. Если иметь современные интерпретации, то, скажем, с точки зрения К.Юнга, символы «надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным образом. Когда Платон, например, выражает всю проблему гносеологии в своем символе пещеры или когда Христос излагает понятие Царства Божия в своих притчах, то это — подлинные и нормальные символы, а именно попытки выразить вещи, для которых еще не существует словесного понятия»<sup>19</sup>.

Итак, личность как выражение идеи — это не просто какая-то эмпирическая структура, а скорее то, что в философской традиции мыслилось как метафизическая личность с ее особой плотью. Образ такой личности в христианской культуре — образ Иисуса Христа. В «Философских началах цельного знания» сама идея трактуется как то, чему принадлежит особая действительность, но не относительно самосознания Абсолютного, а относительно Логоса, сообщающего ей собственное содержание. При этом Вл.Соловьев различает скрытый, открытый и конкретный Логос. С точки зрения символизма интерес представляет именно последний — конкретный или воплощенный Логос (Христос), которому соответствует конкретная идея или София. В своем трактате Вл.Соловьев дает определения только скрытого и открытого Логоса, но так и нереализованным замыслом остается выяснение смысла воплощенного Логоса и соответствующей конкретной идеи. Он лишь констатирует, что Логос и идея суть универсальные индивидуальности. Если Логос есть божество в бытии, то идея есть божество в объекте. Впоследствии он будет понимать Логос, Христа как лицо, в котором, как говорит Вл.Соловьев в одном своем малоизвестном письме, «духовная сила, достигнув *полноты* своего совершенства, неизбежно... захватывает и телесную жизнь, преобража-

ет ее, а затем окончательно одухотворяет... Высший момент этого откровения должен был представить явление того же духовного начала *личное и реальное* его воплощение в живом лице, не в мыслях только и художественных образах, а на *деле* должно было показать силу и победу духа» над действительностью. И в этом смысле Иисус Христос есть символ или, в терминологии Вл. Соловьева, «указатель пути, вождь и знамя для деятельной жизни, борьбы и совершенствования»<sup>20</sup>.

Завершающий аккорд раннего трактата Вл. Соловьева приводит некую в высшей степени интеллектуализированную, почти достигающую уровня понятия — понятия о всеобщем характере личности — структуру, запечатлевшую как бы круг, который совершило мышление русского философа. Отходя от одного аспекта кантовского понимания идеи как представления о цели, выполняющего регулятивную функцию в познании, Вл. Соловьев приближается к другому аспекту этого понимания, а именно как индивида. Фактически речь идет о старой традиции европейской философии, восходящей к Аристотелю, который трактует сущность как живого индивида. Вместе с тем Вл. Соловьев возвращается к схеме платоновского толкования идеи как сверхчувственной сущности, обладающей реальным существованием, при этом он переходит от идеи к символу, хотя, как показал П. Флоренский, возможен переход и от личности к символу: он говорит о людях, душевные свойства которых «запечатлены «какой-то особой печатью небес», отчетливой до осязательности и в то же время неуловимой до неопределенности. *Духом* веет от них, хотя они этого не знают <...>. Это — живые символы; сквозь банальное и обычное провеивает тонкими духами потустороннего мира, ясным ароматом и свежестью неэмпирических лугов вселенной...»<sup>21</sup>. Именно к таким людям принадлежал и сам Владимир Соловьев.

Идея, носителем которой является абсолют, принимает у русского философа индивидуальную конфигурацию, и сама способность абсолюта давать императив гармонии для собственной активности является тем, в чем фактически и коренится природа символизма. Язык символа — это язык обсуждения вопроса о такой божественной активности, которая проявляет себя именно личностно. Вместе с тем к соловьевской трактовке идеи как личности можно подойти и с другой стороны. Ведь трактовка личности как бесконечной ценности как раз означает, что личность есть онтологическое явление или бытийная форма. Вл. Соловьев прочитывает, правда, это наоборот — онтологическое явление как личность. Но и онтологическое понимание персонализма и персоналистское понимание онтологического не столь уж



различаются друг от друга. И полнота события их встречи, события, имеющего внутреннюю бесконечность, доступна сверхэмпирическому символизму. По логике мышления Вл.Соловьева человек как раз и рождается в таком сверхприродном символизме, сращен с ним, обретая в таком сращении творческий опыт нового религиозного сознания. Звучание этого сознания, звук реального существования будет тянуть ноту воссоединения человека с его первородиной.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Маслов А.А.* Гунфу // Китайская философия. Энцикл. словарь. М., 1994. С. 81—82.
- <sup>2</sup> *Кант И.* Из рукописного наследия (материалы к «Критике чистого разума», *Opus postumum*). М., 2000. С. 91.
- <sup>3</sup> *Макушинский А.* Современный «образ мира»: действительность // *Вопр. философии*. 2002. № 6. С. 125.
- <sup>4</sup> *Доброхотов А.Л.* Символ // *Новая философская энциклопедия*: В 4 т. Т. 4. М., 2001. С. 532.
- <sup>5</sup> См.: *Maliavin V.V.* V.S.Solovyov and the Russian—German Philosophical Dialogue // *Соловьевский сборник. Материалы междунар. конф. «В.С.Соловьев и его философское наследие»*. Москва. 28-30 авг. 2000 г. М., 2001. С. 252; *Малявин Вл.* Темнеющий выход // *Эксперт*. 2002. № 19. С. 71.
- <sup>6</sup> *Кобзев А.И.* О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // *Проблема человека в традиционных китайских учениях*. М., 1983. С. 150; *Кобзев А.И.* Дао // *Китайская философия. Энцикл. словарь*. С. 92.
- <sup>7</sup> *Малявин Вл.* Темнеющий выход. С. 71.
- <sup>8</sup> *Бобков К.В., Шевцов Е.В.* Символ и духовный опыт православия. М., 1996. С. 7.
- <sup>9</sup> *Малявин Вл.* Темнеющий выход. С. 72.
- <sup>10</sup> *Бычков В.В.* Символизм // *Новая философская энциклопедия*. Т. 3. С. 535.
- <sup>11</sup> *Мотрошилова Н.В.* Владимир Соловьев и поиски новых парадигм в западной философии последней четверти XIX-го века // *Соловьевский сборник*. С. 265—266.
- <sup>12</sup> *Роднянская И.Б.* Конец истории и «окончательный взгляд на церковный вопрос» (к строению «Трех разговоров») // *Соловьевский сборник*. С. 461.
- <sup>13</sup> *Асмус В., Рашковский Е., Роднянская И., Хоружий С.* Соловьев В.С. // *Философская энциклопедия*: В 5 т. Т. 5. М., 1970. С. 52.
- <sup>14</sup> *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1987—1989. С. 148.
- <sup>15</sup> *Флоренский П.А.* Автореферат // *Вопросы философии*. 1988. № 12. С. 115.
- <sup>16</sup> *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 108.
- <sup>17</sup> *Ахутин А.В.* София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики // *Россия и Германия. Опыт философского диалога*. М., 1993. С. 242.
- <sup>18</sup> Письма Владимира Сергеевича Соловьева: В 3 т. Т. 3. СПб., 1908—1911. С. 167.
- <sup>19</sup> *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 272.
- <sup>20</sup> *Соловьев Вл.* Письмо Л.Толстому // *Путь*. Париж, 1926. № 5. С. 76-77.
- <sup>21</sup> Переписка П.А.Флоренского с Андреем Белым // *Контекст* 1991. М., 1991. С. 37—38.

### **Искусство в эпоху сердца: эстетическое в теософской традиции**

Реальность Любви отличает искусство от неискусства. Из живого искусства исходит мощный поток Любви как выражение чистой духовности в точке контакта творения с Творцом-Душой, иерархией Душ или Учителем.

Данный поток Любви (трансцендентальная данность) рождает самоисходящий свет полотна или художественного текста, свет этот есть вибрация, а вибрация — ритм самоосуществления Единой Жизни в конкретной форме своего проявления.

Таким образом, творение искусства, или художественное целое, есть принцип и явление синтеза рождения и творения, бытия и существования, имманентной субстанциальности, или сущности, и формообразования. Оно есть пространственная мыслеформа совершенного Бинера. Ибо то, что не имеет противоположения, не имеет основы для существования.

Изменяющиеся этапы планетарной эволюции ставят и новые задачи перед искусством, инициируя его содержательные поиски, в коих заключены чаяния эпохи, и самосознательность художественной формы, логика ее становления.

Художественное есть иеровдохновенное состояние и реализация сознания и гармоничный синтез внутренних и изобразительно-выразительных начал, начал Надземного и земного. Формы в искусстве — это смены стадий и этапов самосознания. Это практика духовных открытий, направленных прежде всего не на овладение внешним миром, как, например, в технических видах творчества, а на овладение силами собственного микрокосмоса.

Особенностью же современного этапа эволюции, согласно Агни-Йоге, является приближение Тонких и Огненных энергий к земному плану. И потому мы видим, начиная еще с импрессионистов, с их эстетикой свето-пространственной перспективы, приближение искусства к образам Тонкого Мира — на новом витке спирали художественного сознания и стиля. Одним из способов изображения Тонких Миров является визионерский тип творчества. В его ключе в живописи работали и Леонардо да Винчи, и Иероним Босх, и Каспар Давид Фридрих, Гойя и М. Чюрленис, Н. и Св. Рерихи, Сальвадор Дали, Марк Шагал, Василий Кандинский, группа художников-космистов «Амаравелла», Морис Эшер и др.<sup>1</sup> Все они обладали способностью к тонкому зрению как основе ясновидения.

Художественный образ как момент общения с Тонким Миром, господствовавший в художественной практике начала XX в., в частности в направлениях авангарда и символизма, претворяет художественный процесс в способ познания действительности Тонких Миров. Чем совершеннее внутренний инструмент сознания художника, тем более «языканные хождения» по высшим сферам этих Миров осуществляются в точке Тишины и самосветимости. Художественный процесс перерастает (пока только на внутренних планах) в лабораторию трансформации-экстернализации космопространственных энергий в реалии земной жизни. Образ становится окном в Тонкий Мир. Это и познание психической природы своего существа, самой материи Души, качеств ее проявления, ее начал, а не только нравственных законов ее существования. То есть искусство на рубеже веков становится не столько формой самопознания, сколько самосознания. Человек познает себя уже в Беспредельности, учится этике Надземного существования и обращается к Тонким Мирам с целью оказания помощи плотному плану. Таким образом, искусство есть интуитивно-спонтанное использование магии (как конденсированного воображения, по Е.П. Блаватской), имеющей научное обоснование и применение.

### **Эстетическое в метафизической картине мира**

Эстетическое — иерархическое начало. Эстетическое как принцип эволюции пронизывает собой всю эволюционную систему Мироздания. Эстетическое, на наш взгляд, выполняет функции универсального закона Космоса, реализуя единство энергии и формы. Эстетическое — единое недифференцированное состояние Бытия.

Слияние и синтез противоположений. Принципиальная недuality вечного Познания. Сдвиг материи в царство духа. Эстетическое есть вершина пирамиды и центр мандалы. Гармония — дифференциация и качество эстетического.

Так же эстетическое есть символ восхождения из мира форм в мир архетипов, эйдосов, в мир цели, воли и духовного могущества. Таким образом, эстетическое снимает понятие формы — ограничения в веществе — сублимирует материю, является апейроном, и есть качество и первая дифференциация духа. Эстетическое есть сакральное, священное и есть основание мирского времени и пространства. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании» писал, что «в истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничего — от содержания, ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же лишь на отдельные силы»<sup>2</sup>.

Однако в теософской парадигме знания «материя есть и дух, и каждое их состояние есть лишь проявление той же всеначальной энергии, то каждая попытка разъединить их будет убога»<sup>3</sup>. Перенос, по аналогии, понятие единой духо-материи на художественный континуум, определяем форму как дифференциацию или степень проявления содержания. Содержание энергетизирует, динамизирует форму. Содержание есть проявление субъективного сознания в мире явлений, феноменальном ряду континуума. То есть содержание — это сущностное, эссенциальное в диалектическом проявлении. Непроявленное — в проявлении, момент их тождества. Форма есть выражение сути во времени и пространстве. Художественное содержание есть скрывание в себе абсолютного, потенциального смыслового начала. И потому содержание само есть момент «материализации» чистого эйдетического состояния существа. Содержание есть стихийный субъект, оно формализует качество-намерение. Содержание попросту и есть всегда сама форма: и то «о чем», и «кто», и «как», соединительный принцип, союз духа и формы. И является категорией тринитарности в художественном целом, которая отвечает за пространство внутреннего центра, имеющего лишь один свой аспект в видимости формы. Эстетическое содержание в идеале есть аспект непроявленного сознания и одновременно субъект, который может постигать его. Оно принадлежит к ноуменальным истинам и может быть понято разумом только при осознании закона антиномии.

Фокус эстетического содержания одновременно собран в трех мирах<sup>4</sup>. При недвойственном спонтанном неконцептуальном восприятии оно перманентно и реально и потенциально, и имманентно и трансцендентно. Оно и чистая бытийность и ритм разворачивания

смысла — форма движения идей в пределах и за пределами целого. Эстетическое содержание — идеальное тождество: зеркальное отражение — совпадение внутреннего-высшего и внешнего-низшего. Есть экзистенция бытия Единой Жизни, которая в самом своем корне двойственна, ибо распадается на бытие и существование. Таким образом, эстетическое никогда не есть содержание третьего измерения, но измерений  $n$ -степеней: рядов безмерности, и есть тайна Божественной Геометрии. И оно же положено, как нам подсказывает интуиция, в основание универсального закона антиномии, обеспечивающего равновесие во Вселенной. Первый уровень его проявления или дифференциации — четвертое измерение, т.е. все качества Тонкого порядка (ясновидение, яснослышание, полеты в ментальном теле, воображение, Голос Тишины, чтение мыслей etc). То есть эстетическое никогда не фактографично, не трехмерно, но действие природы преобразенной — качества нового человеческого преображения.

Итак, бытие, доступное пониманию, есть содержание: мыслеснова, мыслесформа. И есть язык, — по Г.Г.Гадамеру.

Эстетическое есть кристалл Психической Энергии<sup>5</sup> — связующей силы Бытия и существования, напрягающей полюса магнита, есть закон-связка, принцип связи, союз духа и формы, качество космического сознания. Сознание — Христос — есть Любовь.

Здесь вступает в силу закон о Единстве в многообразии. Единство смысла или некоего абсолютного первоначала, или апейрона во времени и пространстве проявляется во всем многообразии форм. То есть форма — это смысл, взятый в определенный момент времени и измерения — форма есть кристаллизация смысла в данном, видимом, и в то же время манифестация его бесконечности посредством динамического многообразия. Антиномия в том, что форма и ограничивает смысл и его освобождает. Проявление есть и момент развития и изменения. Этапы эволюции и инволюции процесса формообразования имеют спиралевидную структуру. Форма становится смыслом, смысл претворяется в форму, и закон спиралевидного развития проявленного мира все вещи и явления делает подобными — взаимозависимыми и взаимосвязанными, и этот же закон содержание и форму в художественном целом отождествляет. Итак, форма это часть, или один из аспектов универсального-целостного смысла. И форма есть атрибут конденсированного воображения, без которого никакая форма не может быть проявлена в материи.

Форма есть конденсация содержания и момент самосознания содержания, содержание же модифицирует себя в форме, само трансцендируется посредством самовыражения, утверждается в новом из

мерении посредством формы — изменяется. Абсолютность, безначальность и причинность для последующей стадии — таковы исходные точки содержания, индивидуализирующегося лишь посредством формы. Форма есть лик, персона, индивидуализация содержательного универсализма. Можно говорить о диалектике содержания и формы как законе существования искусства, творческом принципе. Таким образом, эстетическое есть соответствие Духовной Триаде, метафизическая категория и синтез содержания и формы.

### **Искусство — мост в Тонкий Мир**

«Будет время, когда люди будут заставлены обратиться к тонкому мирозерцанию. Уже невозможно отклонить эволюцию, сложенную самим человеком. В данном случае и такая эволюция, в конце концов, послужит на пользу, получится своеобразная тактика адверза. В своей технократии человек загонит себя в такой тупик, что ему останется лишь прислушаться к радости Тонкого Мира.

Можно записать пророчество, что если люди минуют катастрофу, то они обратятся к утончению жизни. Тогда наступит время сближения двух миров. Уже теперь уплотнение тонких существ не является чем-то феноменальным. Уже плотные люди выделяют тонкое тело. С обеих сторон протягиваются части моста. Молния может скрепить эти части. На великом дозоре Мы ждем, когда мост соединится, тогда и работа Наша изменится, и Мы пойдем к дальним мирам.

Значит, первая задача человечества — построение моста храма, затем сложится и вторая, именно общение с дальними мирами. То, что некоторые люди уже предчувствовали, станет обычным условием планетной жизни. Не правда ли, что для таких заданий стоит оберегать Землю? Но пока лишь малое меньшинство мыслит по этому направлению.

Мыслитель предчувствовал, как мало будет число людей, стремящихся к спасению планеты»<sup>6</sup>.

Функция искусства — видение. Искусство способно увидеть — придать форму материи Тонких Миров. Тогда как наука может только исследовать их на уровне атрибутов тонкой материи: энергетических структур. Искусство есть понимающее, чувствительное созерцание форм Тонких Миров, погружение в созерцаемое, «Сущность искусства состоит в видимости»<sup>7</sup>. А точнее — в прямом видении, в озарении и в чувствознании: непосредственном внутреннем знании сердца, поверх очевидности.

Первоочередная задача современного искусства, следующего за вектором эволюционного утончения, — познание Тонких Миров<sup>8</sup> — психической основы жизни. Эту задачу решало в веках, опираясь на специфический метод познания мира и субъективный способ мироощущения, романтическое и символическое искусство, абстрактное искусство авангарда, в субстрате космоцентрического направления. Искусство, не оторванное от Основ, извлекающее свой художественный метод из Метафизического Учения, способно воздвигнуть храм-мост между Мирами, объединив их, насильственно разобщенных рассудком человеческим, тем утончив земную жизнь, вернув ей изначальный эволюционный смысл.

Отсутствие же этики космо-пространственного поведения порождает эстетику ПОСТ-.

Говоря о символизме, Н.Бердяев писал: «...всякое подлинное искусство есть путь к новому бытию, мост к иному миру»<sup>9</sup>. Путь к Космической эволюции и Красоте. Но каковы черты такого духовного эволюционного искусства. Его будут отличать и высокий эзотеризм, и торжественность как качество касания Огненного Мира, и метафизический ритм, и огненность-самоизлучаемость, ясновидение, и иеровдохновенность, и архетипальность. И высокое познание, и мудрость, и духовное сознание, Духовная Любовь и удерживание пространственной Цели, проявляющейся посредством духовной Воли. Одним словом, такое искусство будет Иерогонией, контактом души творца с Духовной Тριάдой. Оно будет непреложно подниматься по Лестнице Иакова. И сознавать себя только в связи с Иерархическим началом — ведущим принципом жизни.

Наиболее мощный прорыв в Тонкие Миры, в эзотерическую эстетику непрерывной жизни сознания и Бытия был совершен в русском искусстве Серебряного века. Один Микалоюс Чюрленис составил целую архетипную школу в живописи, в таких своих эзотерических работах, как «Соната звезд» (1908): «Аллегро. Анданте», «Жертва» (1909), «Rex» (1909) сделав поразительную попытку вывести свое искусство едва ли не за его собственные пределы, куда-то за границы и живописи, и музыки — в глубины самого неформленного представления-мышления о мире-космосе, о существующей вне нашей планеты и вне нашего времени Вселенной<sup>10</sup>.

В Учении Живой Этики, завершением которой является Эстетика Огня, искусство признано одним из важнейших, если не самым важным фактором в преображении плотного мира и земного человечества. Ибо именно оно низводит творящий Огонь высокой энергетики на Землю, жертвенный Огонь вечной Женственности как веду-

шего начала нашей Вселенной. (Именно 2-й Луч (Логос Христа — Женского Начала) Любви — Мудрости, Души — Сознания лежит в основании нашей второй — Солнечной Системы. И этот 2-й Луч отвечает за Синтез. Лучи есть проявление силы-качества Логоса)<sup>11</sup>. Только через искусство и Красоту огненные энергии Космической эволюции в сотрудничестве с энергией человеческого духа преобразуют инертную материю плотного мира<sup>12</sup>.

Зададимся вопросом: как эстетическое участвует в создании мира-космоса? В качестве принципа ли, структурного элемента или «метода» бытия и существования Единой Жизни. Не является же оно прерогативой исключительно деятельности человека. В эзотерической философии отдельно эстетическая теория не выделена, но является атрибутом символической космологии и космогонии. Думается, что эстетическое в своей основе имеет так же семеричное строение, как и структура Мироздания в целом и семеричное строение человека. Эстетическое, на наш взгляд, есть матричный принцип Пространства, тот предвечный единый недифференцированный Свет, что покоится как зародыш в Корне, как Источник Жизни, как Магнит Пространства, Предел Беспредельности. Великолепное ТО, посредством Которого все имеет быть. Эстетическое есть и соединительный Принцип Отношения между Мирами, Закон-Связка, ибо так проявляет себя 2-й Логос Пространства, выражая собою первый универсальный Закон Космоса: взаимозависимости, взаимопроницаемости и пересеканности всего со всем.

Таким образом, в Агни-Йоге эстетическое осознается как огненная эйдетическая энергийная матрица проявленного мира, его эфирная основа. Эстетическое как принцип Пространства (которое есть последовательность состояний сознания) есть имманентный источник жизни в самом Пространстве, которое есть все и вне которого ничего нет, эстетическое есть субстанциальное Единство и синтез всякого бытия. Эстетическое преодолевает двойственность, коренящуюся в природе самой Единой Жизни, организуя Хаос, Теос и Космос в тринитарное (ипостасное) единство. Эстетическое (это неведомое и божественное Начало Сущего) может быть познаваемо лишь в своих действительных функциях, следовательно, как Материя-Сила и живой Дух, сочетание и следствие, или на видимом плане ультимативного и вечно непознаваемого Единства. Пользуясь утверждением христианских апостолов «В Нем мы живем, движемся и имеем наше бытие». Сообразуясь с основной аксиомой Тайной Доктрины, эстетическое есть этот метафизический Единый, Абсолют — Бытийность-символизованный конечным разумом как теологическая Троица.



Эстетическое как абстрактный принцип абсолютного абстрактного пространства, представляющий собой Безусловное — Сознание, и как аспект Единой Реальности, символизированный в Тайной Доктрине термином «Великое Дыхание».

Эстетическое — не только принцип создания художественной реальности, но и духовной. Оно есть необходимый компонент и условие научного и философского знания. Эстетическое само по себе когнитивно и креативно. Художественно-эстетическая практика — это всегда момент коэволюции между человеком и космосом. Истощение духовных энергий в эстетическом ядре планетарной жизни приводит к взрывам-сменам типов форм цивилизации. И потому любые взрывы эволюционны, ибо материя развивается взрывами и коллапсами, высвобождающими ее энергию. Ибо в программу эволюции заложен эстетический модус Бытия.

Нужно говорить об эстетическом как способе спасения в современном мире. В нем — идея и принцип Блага, и нравственного образа жизни личности в мире. Эстетическое есть содержание Истины, скрытой под внешним смыслом.

Эстетическое, будучи буддхическим началом (в Триаде Буддхи (санск.) — духовная Душа — 2-й Логос), выводит нас за пределы манасической схемы планетарной эволюции. Эстетическое — сверхразумное, иррациональное, софийное начало. И является синтезом духо-материи, аспектом Любви-Мудрости или принципом проявления 2-го Логоса Пространства, или Космического Христа, Луча мистического Присутствия в каждой душе. И потому эстетическое важно для нас как Бытийность посредством Синтеза. Как способ существования в Тонких Мирах. Выход за пределы плотного мира. Как духовная дисциплина воссоединения с бессмертной Тριάдой. Таким образом, мы приходим к выводу, что эстетическое является огненным Принципом жизни и, при правильном понимании, исходом жизни. Эстетическое синтезирует в себе все грани опыта, творческой деятельности человека: формально-логического, мистического, художественного, психологического и социального, широкого и сакрального. Являясь пространственно-планетарным и космо-пространственным принципом и фактором жизни одновременно.

Н. Бердяев в 1916 г. писал: «Символисты — жертвенные предтечи и провозвестники грядущей мировой эпохи творчества. Но символизм не может быть последним лозунгом художественного творчества. Дальше символизма — мистический реализм; дальше искусства — теургия»<sup>13</sup>. И далее, уже в 1918 г., Бердяевым осознано, что «Но

вое искусство будет твориться уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным»<sup>14</sup>.

«Новому искусству, — как писал А. Белый в 1904 г., — принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство — менее искусство. Оно — знание, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного хрусталия миллионами рубинов»<sup>15</sup>.

На наш взгляд, это искусство будет искусством вызывания Новой Реальности, мантрическим искусством зова и отклика: мистериальным искусством, «художественным деланием» — осознанием в духе и образе действительности Нового Мира, творением ее на уровне мыслеформ. И безусловно, это искусство уже есть (лучшие образцы медитативной музыки, например), но его еще надо распознать, быть к нему готовым, посредством формирования внутреннего инструмента сознания, воспринимающего новые высокие вибрации. Художественность такого искусства — в его Духовности. Оно — мистериально. Сущность его, повторимся еще раз, — Иерогония<sup>16</sup>. И безусловно, для старой формы сознания, жизни оно будет разрушительным — освобождающим новую жизнь от оков старой формы. Рост и развитие такого духовного (теургического) искусства будет прямо пропорционален проявлению его эзотерического содержания, духовному ученичеству человечества, укореняющегося в космическом сознании. Такое искусство будет за собой вести эзотерическое развитие человечества и эволюционной, ментально поляризованной частью человечества же будет востребовано.

Цель искусства — воссоединить все части (начала) человека, а человека соединить с Душой<sup>17</sup>. Оно должно учить перенесению фокусной точки сознания в более высокие сферы (от физической — к эфирной, к духовной, умственной). В нем должен быть очевиден контакт с самой глубокой, или верхней частью психической структуры, перекладывание психического материала из сверхсознания в сознание посредством интегрированной персональности, которая могла бы служить инструментом и вместилищем самовыражения. Согласно Роберту Ассаджолу, который с уверенностью говорил о том, что работать над бессознательным — это значит сотрудничать с сознанием, пробуждать, взывать к сверхсознательному<sup>18</sup>. Художник должен об-

ладать подготовленным сознанием, постоянно ощущать внутреннюю обязанность, уметь собирать и выявлять семена высшего «Я», которые нередко остаются запрятыми, неопознанными и затоптанными воспитателями. В синтезе имеется некая биполярность, с которой следует обращаться бережно, дабы сохранить равновесие. Историзация, в смысле социальной адаптации — с одной стороны, и соединение с огнем Высших Миров — с другой, помогут сохранить живую спонтанную духовность художника-теурга. И если уж хочется показать окно в Беспредельность, надо найти смелость работать на эту Беспредельность. Искусство есть тот принцип преобразования и эфирно-чувствительный материал, из которого должна строиться новая планета из материи абсолютной Любви, тайна которой в том, что материи не существует.

Известно, что воображение является высшей функцией человеческого мозга. Серен Киркегор считал, что в человеке столько ума, сколько в нем воображения<sup>19</sup>.

В эзотеризме «...Воображение есть атрибут Божественной Души, тогда как фантазия является качеством низшего мышления... Атрибут воображения есть чистейший атрибут Божества, без которого никакая форма не может быть проявлена в материи»<sup>20</sup>.

«Мы устремляемся ко всему, что развивает воображение. Воображение есть пособие предвидения. Мыслитель учил развивать воображение, иначе глаз третий не прозреет»<sup>21</sup>.

«Путь к гармонии заключается в искусстве мышления»<sup>22</sup>, а искусство мышления — в утонченном воображении, способном делать пластичной материю воле разума. Воображение есть и опыт прежних воплощений, синтезированный в «чаше». И воспоминание о Тонком Мире и способ пребывать в нем.

«Мыслитель полагал, что земная мысль не может достигать тонкости Высших Миров. (...) Люди все же не могут понять, что Тонкий Мир может вмещать нечто, несоизмеримое с земными понятиями»<sup>23</sup>. Следовательно, их познание «сверхментально». Познание — в смысле интуитивного проникновения, посредством сердечного соединения. И потому в деле познания тонких энергии — Высших Миров искусству отводится особая роль. Сложный психический, эфирно-чувствительный аппарат искусства, в основе которого — чувствознание, или духовная интуиция, как сверхразумная сила, кроме поднятия эстетического вкуса, способствует познанию мыслеобразов. Питает душу всем возвышенным и утонченным. Подлинно духовное развитие человека не зависит от его сознания. Оно «сверхментально», как считал индийский йог Шри Ауробиндо Гхош<sup>24</sup>. Если гармо-

ния заключается в искусстве мышления, то само искусство мышления — в мышлении о Беспредельности. Очевидно, только в его потоке человек не боится быть тем, чем он является на самом деле («Я есмь То, что Я Есмь») и способен познать свою духовную природу, решиться на контакт с ней. Искусство, лишь оно способно высвободить человека на плане Души, вернуть ему Любовь на ее собственном плане.

Художество является на волне вдохновения, тогда как творчество вообще может возникать на основе мастерства. Мастерство нарабатывается опытом и творчеством, оно материально. Тогда как художество — сверхматериально, сверхментально, сверхсознательно. Оно продиктовано ритмами Космического магнита<sup>25</sup>. Но совпадение с ними обусловлено духовным развитием. Духовность же прежде всего связана с понятиями воли и бытия. Отсюда следует, что художественное не есть лишь выражение в форме адекватной идеи (по Лосеву) или выражение — образ — подобие бытия, но его — реализация, воление, пресуществление. Не выглядеть (выражать что-либо), а быть таковым, бытийствовать: «в мире, но не от мира». Таким образом, «художественное делание», как инструмент духовной реализации, есть «Четвертый путь», основная цель которого заключается в работе во благо человечества. «Здесь учение вторично, и можно даже сказать, что учителей на этом пути нет. В то же время четвертый путь очень взыскателен с точки зрения требований к вступающим на него. Их можно выразить словами: Служение, Жертва, Понимание. Настоящая школа четвертого пути должна поддерживать контакт с Высшим Источником для того, чтобы получать силы и руководство. Те, кто вступает на этот путь, должны быть готовы к тому, чтобы жить «в мире, но быть не от мира». От них редко требуется выглядеть непохожими на остальных людей, но они должны быть другими. ...Впервые термин «Четвертый Путь» предложил Гурджиев для обозначения традиции вне организационного служения человечеству, а также методов, связанных с ним. По словам Гурджиева, четвертый путь балансирует между концентрацией и экспансией, в зависимости от потребностей мира. История человечества обнаруживает перед нами очень медленную эволюцию, протекающую соразмерно циклам различной продолжительности. Можно проследить эпохи длиной в две-три тысячи лет, отсчет которых начался по окончании ледниковых периодов, приблизительно 10–12 тысяч лет назад. Для каждой такой эпохи характерна особая система ценностей, разделяемая жителями практически всех частей мира. Существуют также более продолжительные циклы в десять-двенадцать тысяч лет, каждому из которых предшествовала круп-

ная катастрофа, уносившая жизни основной части человечества. В то же время эти катастрофы приводили к последовательным грандиозным продвижениям эволюции человечества. Одно из таких событий произошло около двенадцати тысяч лет назад, и есть много признаков того, что подобное событие также и в ближайшем будущем. Если это так, то перед нами стоит колоссальная задача подготовки к нему. В такие времена четвертый путь становится особенно активным, и возможности для личной трансформации возрастают неимоверно. ...Это путь, который ведет к Абсолютному Освобождению от всех ограничений»<sup>26</sup>. Думается, что художник-эзотерик, работающий в эзотерической живописи, музыке, поэзии, непреложно стоит на этом пути, как выше мы пытались это показать. «Четвертый Путь» — это путь к центру — самосознанию, к центру Макрокосмоса — Космическому Магниту.

Швейцарский живописец и график Пауль Клее, один из основоположников современного искусства, разработавший свой индивидуальный стиль отображения подсознательного и фантазии в искусстве, писал: «Миссия художника заключается в том, чтобы проникнуть как можно ближе к тому тайному месту, откуда изначальная сила питает всю эволюцию»<sup>27</sup>. Это легко увязывается с романтической и символической теорией иллюминизма, которая предполагает в художнике наличие сверхъестественной, даже оккультной силы проникновения в сущность природы мира, в реальность, скрытую за видимостью, а значит, сообщает искусству новое содержание.

Пит Мондриан, «совершенствовавший не стиль, а видение», — по словам Хилтона Крамера<sup>28</sup>, — обращался к теософской доктрине эволюции как к определяющему фактору в истории искусства. В качестве темы для своего монументального триптиха «Эволюция» он избрал наиболее значимую доктрину теософского учения. Самым большим знатоком творчества Мондриана, основоположника абстрактного искусства, в наши дни считается профессор Роберт Уэлш. Его статьей «Мондриан и теософия» открывалась монография, изданная в 1972 году Гуггенхеймским музеем, где состоялась выставка, посвященная столетию со дня рождения художника. Анализируя некоторые полотна Мондриана с точки зрения теософской концепции эволюционного развития посредством перевоплощений, Уэлш остановился на картине под названием «Метаморфоз» и на знаменитом триптихе «Эволюция»: «Эволюция есть самый стержень космологической системы, предложенной госпожой Блаватской, и она приходит на смену христианской трактовке Сотворения, объясняя, как функционирует мироздание. Эта космология сродни индуистской и дру-

гим мифологиям, в которых особо выделяется космический цикл творения, смерти и возрождения. В ней много общего с дарвиновской научной теорией эволюции. Единственной ошибкой Дарвина, по мнению Блаватской, была подмена духа материей в качестве главной движущей Вселенной. В ее собственном мировоззрении материя, хотя и выступает как необходимое средство для приближения к миру духа, тем не менее второстепенна по отношению к нему»<sup>29</sup>.

Общеизвестна и приверженность Василия Кандинского теософии, нуждавшегося в теоретическом обосновании, чтобы вывести живопись за пределы зеркального отражения вещей. Именно изучение трудов Блаватской, А.Безант и Ч.Ледбитера, а также Р.Штейнера позволило ему «совершить революционный скачок в абстракцию», — по мнению художественного критика «Нью-Йорк таймс» Хилтона Крамера<sup>30</sup>. Кандинского особенно увлекала следующая мысль из «Тайной Доктрины»: «Именно на доктрине иллюзорной природы материи и на бесконечной делимости атома основана вся наука Оккультизма»<sup>31</sup>.

Следовательно, художественное, как бытиедействие посредством воли, изменяет самого творца и его жизнь и мир вокруг него преобразует. На языке духовной практики это называется йога (единство посредством связи с Высшим). Художественное есть приведенная в исполнение духовной интуицией духовная воля. Отсюда целеполагание художественного — проведение через художественный образ без потерь духовных энергий, контакт (методом прямого видения) с божественным, откровение о его имманентной природе.

Истинное искусство рождено потребностью в Духовном Браке — Космическом Браке: творца с собственной Душой, Высшим «Я», Музой, Мировой Душой, Учителем, Богом. Пример тому в истории живописи духовидческие картины Леонардо да Винчи — его святые Мадонны — выражение женского начала его же Души: визуальные формы — Лики Души самого художника. Джоконда — Имя Души, Тайна Любви, самоидентификация на Тонком плане, встреча с Высшим Я в Мирах Высших измерений.

На своих высотах искусство и мистика тождественны. Таким образом художественный опыт есть опыт самопосвящений (алгоритм посвячительного процесса) и личной трансформации. Если произведение искусства Вас не преобразует, не зажигает Вашу волю, не открывает сердца, значит, оно не художественно, но выразительно, т.е. ремесло. Таким образом, смысл искусства — в его «алогичной стихии» (А.Ф.Лосев): в исследовании инструментом эйдетической интуиции духовной природы человека, «познаваемой», или узнаваемой

«сверхментально». С этой своей стороны искусство является «духовной психологией», в корне отличающейся от «научной» психологии, игнорирующей духовную сторону человеческой природы и являющейся, как следствие, всего лишь мирской психологией, или психологией приспособления.

Духовной психологией, или духовной трансформацией, подразумевающей провиденциальное решение субъект-объектных отношений, личных, социальных и космических проблем. Духовная природа человека — это эссенциальное качество искусства, последнее ею порождается и во имя ее воплощается, она же — сфера экзистенции его образов.

Художественное есть бытие чистого духа в адекватности образа, есть целостное энергийное пресуществование Души мира или Единой Жизни, имеющей, в отличие от индивидуального разорванного существования, подлинное Бытие.

Философия и искусство, будучи формами ментальной и мистической медитации, подразумевающей прямое видение плана мыслеформ и прямое знание — чувствознание, идентичны по способу и конечной цели духовной трансформации (реализации) человека: найти путь в свой собственный Логос, войти в свой Логос. В сфере Логоса антагонистические пары противоположностей уже не существуют. Все силы, вышедшие за пределы Логоса, умирают. Логос находится за пределами пространства, поскольку Он сам и есть пространство. Во Вселенной всегда существуют семь видов Логосов, которые действуют сообща (основные принципы оккультизма так же вечны, как и Космос). «Если бы человек не был создан по Божьему образу и подобию, у него не было бы никаких шансов найти Бога. ...Заглянув в самого себя, человек может обнаружить тот же самый центр, что и у Вселенной. Однако вся видимая бесконечность Космоса является лишь одним из аспектов пространства, а ведь есть и другие аспекты, такие же сложные и многообразные, как и этот. Наиболее практичный путь лежит через совершенствование своих собственных способностей. Время и пространство вполне годятся для того, чтобы выколотить из человека его хвастливое самомнение. У Парабрахмана (Парабрахман — это непроявленное сознание) есть состояния, в которых нет ни времени, ни пространства. Один отдельно взятый человек неизмеримо сложнее Парабрахмана, так как может постигать его! ...Вместо того, чтобы исследовать проявления, лучше направить свое сознание вовнутрь и попытаться отыскать центр»<sup>32</sup>.

И там, где философия выходит за пределы себя, она становится искусством, а трансцендентально-спонтанное суждение искусства о мире всегда провиденциально-философично. И философия, и искус-

ство своим началом имеют духовную интуицию, пробужденную в процессе медитации (духовной работы). Цели преображения и любящего и любимого служат и искусство, и философия, корень которых Любовь, но не наоборот. При этом они должны отказаться от любви к себе, от привязанности к индивидуальной форме, чтобы возросла мощь их любви в космических сферах жизни. «Высшая Любовь и высшая Жизнь равнозначны, но только любовь живет и незримо трудится до конца времени, не ожидая просьбы, когда уходит энергия, именуемая жизнью. Жизнь — это движущая сила, любовь — субстанция, рожденная самопожертвованием. Любовь облекается в одежды самоотречения»<sup>33</sup>.

Уравновесить центры мозга (которые больше развиты у мужчин) и центры сердца (наиболее развитые у женщин; «когда два центра уравновешиваются, половое влечение исчезает и рождается божественный Андрогин, способный творить силой Воли и Йоги», — говорится в Учении Храма»<sup>34</sup>). Так вот, на наш взгляд, сознательным намерением современного искусства может стать формирование, средствами самого искусства, сердечного центра в человечестве, посредством которого проявится животворящая мощь Христа. «Искреннее стремление осознать постоянное Присутствие Христа поможет Его проявлению, и Дух Любви пробудит в человечестве идеалы истинного Братства»<sup>35</sup>. (Аватар узнается внутренним зрением.)

Из всего выше сказанного вытекает, что динамическим стержнем в искусстве служит воля к Реальности. Под Реальностью подразумевается Огненный мир — Мир Света, Сияния, Цели, Духовной Воли и Могущества, огненных Решений и истинной Философии. Мир Святых Праведников — цель человеческих странствий<sup>36</sup>.

В художественном творении пульсирует астральный свет, имеющий своим источником астральную душу человека — его самосознание (в терминологии древних). Если этот свет (вибрация) отсутствует, то это произведение не есть плод самопознания художника. Реальное искусство, но не артефакты, наравне с духовной практикой, будучи ее частью, участвует в процессе мутации центров человека в высшие. Древние греки эту функцию искусства называли катарсисом, отцы психоанализа — сублимацией. Но суть искусства — трансмутация. Критерий художественности — высота и чистота вибраций, воспринимаемых открытым сердцем, «сверхментально». Художественное — уровень содержательный, своеобразие того измерения, которое выражает образ, но никак не формальный. Художественность не есть вопрос стиля, техники или манеры исполнения, но есть качество эссенциальное. Художественное — момент Истины в творении,



Pluminacio Regale древних. И метод художественный — только форма проявления субъективно-художественного. Художественность в творении — сверхсмысловая инаковость, умонепостигаемая данность, скрытая гармония, что сильнее явной (по Гераклиту), одновременно и принцип, и инструмент экстернализации Реальности на план формы. Таким образом, художественность — динамическая сила всякой гармонии, всеобщего духа, к которому должно прийти, фокус действия Космического Магнита в искусстве.

Ведущий западный искусствовед Роджер Липси, размышляя о модернизме и постмодернизме, пишет: «...Многие из признанных во всем мире художников, те, чьи работы мы знаем наизусть и, как нам кажется, понимаем, — по сути дела остаются непонятными просто потому, что мы незнакомы с духовной историей современного искусства.

Культура в целом оказалась удивительно невосприимчивой к духовной стороне художественного творчества. Исходное стремление выйти за пределы личностной психологии и исследовать сверхличностный мир смысла и энергий... было в большинстве случаев забыто, если не сказать — отвергнуто»<sup>37</sup>.

Закономерно ожидать, что и по форме и тематически искусство Нового Цикла будет эзотерическим: религией Сердца. Экстатически наполняться жизнью сердца — овладев огнями микрокосмоса, стихиями внутри человека, — совершить прыжок над бездной дуализма. Сердце есть синтез воли и интуиции. Жить сердцем — войти в источник жизни. Жизнь сердца — смысл данной ступени эволюции. Ибо сердце — начало и центр Высшего Мира в человеке, путь к его Бессмертной индивидуальности. Форма искусства будет равна сердцу. «Сердце — дворец воображения. Сердце — храм, но не кумирня... Сердце — престол сознания. ...Сердце — провод к Иерархии»<sup>38</sup>. Искусство есть религия сердца. С утверждением шестой расы мы вступим в эпоху развития духовного сознания, имеющего свое основание в сердце<sup>39</sup>. Это предстоит осознать. Если в сердце нет любви, путь к посвящению закрыт. Новый Мир — духовное бытие — эпоха Сердца. А сердце — это аналог Космического Магнита в микрокосмосе человека. Пониманием сердца подойдем к тайне сознания. Сознание трансцендируется из мира Майи. Искусство, как и люди, на границе Перехода — сближения Миров, разделяется по светотени: плотное — тонкое, поляризованное физически, астрально и ментально. Тенденция разуплотнения формы и уплотнения сновидения, созерцания взята еще в импрессионизме и символизме, а сейчас доведена до разрушения формы... старого мира и поиска иных измерений жизни.

Эстетическое включает в себя художественное, но им не является, оно выше художественного. Эстетическое тождественно эйдетическому. Сущность эстетического не умственный процесс, но озарение, оно может быть восчувствовано внезапно, но подготовлено длительным процессом утончения сознания. Окультиная сила эстетического проявляется в том, что оно есть нирваническое напряжение огненного восхождения.

### **Искусство как самопознание**

Если наука учит познанию мира через системы, концепты как результаты эмпирического опыта, работая в материи факта — вещества, т.е. внешней, хотя и высокой, материи мысли, то искусство, работая в материи эйдоса, удерживаемое в фокусе озарения, учит самопознанию. Ибо то, что имеет право называться искусством, рождается на волне Любви и Красоты, имея их своей целью, они же есть материя Души. Имея своим инструментом звук и цвет-свет, искусство работает с тонким телом человека — субстанцией его Души и воздействует на нее, в ответ получая стимуляцию Душою личности. Таким образом, художественное творение есть нить, по которой Душа творца (или Групповая Душа, в которую включена Душа последнего) нисходит в личность творящего и действует в феноменальном мире. Следовательно, именно в искусстве содержатся приоритетные духовные познавательные способности человека.

В наступающую эпоху сердца, когда дальнейшее развитие интеллекта становится опасным, ибо замыкает человека только на материальном, видимом мире и на потреблении этого мира, но духовное — сверхментальное — развитие как синтез (который и есть высшая гармония) ума и сердца становится способом жизни, имеющей сердце фокусом микрокосмоса сущего. Именно искусство, не наука, является той единственной лабораторией по духовному питанию и трансмутации сердечного центра человека, имеющего своим источником сокровищницу Космоса, Высшее Сознание, центра, соединяющего человека, через его же Высшее Я, с Высшим Миром. И призвано стать откликом на Монадическую реакцию. Ибо материал искусства — звук, цвет — есть лучшая «трапеца» Тонкого тела. Мозг закрывает вход в «чашу» — энергетический центр сердца, где обитает синтез духа, опыт прежних жизней, высшее сознание человека, не добываемое умом, книжным путем — живое тайноведение. Наука работает в пределах планетарной схемы, ее данные, как правило, результат пред-

ставлений ума. (Однако «...мысль есть энергия. Нет таких высших понятий, которые бы не совмещались с научными подходами, если наука будет чиста и без предубеждений».)<sup>40</sup> Сердце же в своей мощи трансмутирует мышление. Трансмутированное мышление не знает двойственности. Сердце, синтез воли и сознания, интуиции (энергетически открытый центр сознания — фокус Тонких энергий, синхронизированный с галактическими ритмами), переносит над бездной дуализма. Искусство, будучи метафизическим синтезом в своей сущности, есть зеркальное отражение Духовного — в материальном, одухотворяющее материю и усиливающее вибрацию духа, погруженного в нее.

«Отличительным признаком, который положит резкую грань между изжитой эпохой и наступающей, будет приобретение человеческим сердцем первенствующего значения во всех проявлениях жизни и в эволюции наступающей эпохи»<sup>41</sup>.

«(...) Не будем настаивать на моральном значении сердца, оно несомненно. Но теперь сердце нужно как спасительный мост с Миром Тонким. Нужно утверждать, что осознание качеств сердца составляет самую насущную ступень мира. Никогда это не было сказано как спасение. ...Нужно принять основу сердца и понять значение фокуса. Блуждания неуместны, сомнения лишь там допустимы, где человек не достиг понимания о биении сердца»; «Мозг — прошлое, сердце — будущее»<sup>42</sup>.

Итак, путь в Новый Мир — через понимание сердца. Понятия культуры и сердца неделимы. Шестая раса человечества, переход к которой происходит в сознании человеческом, в открытии новых духовных познавательных способностей, будет расой духовной, реализующей себя в духовном бытии. В сердце человеческом произойдет синхронизация с Галактическими вибрациями и ритмами, изменив вибрационный код в ДНК, и человечество, в его эволюционной части, встанет на ступень Тонкого Мира, что приведет к изменению формы жизни на Земле — шестому энергетическому виду цивилизации. («Сей творю Новое Небо и Новую Землю», «Не умрем, но изменимся», — исполнится.)

Лишь одна форма творческой деятельности человека — искусство (музыка и беспредметная живопись) — коррелирует абсолютную Бытийность, превышающую мышление и рассуждение. В эстетическом процессе реализуется закон нахождения Бытия (Сат по-санскритски) — в сущем. Нахождения Единого — в субъективности: интонации, ритме, цвете, гармонии художественного. Так же материал искусства — свет — цвет и звук — есть первая дифференциация Единого в проявлении.

Искусство мистериально, духовно и метафизично в своей основе, ибо построено на принципе отклика на ритмы Космического Магнита. Искусство осуществляет координацию между земным планом и Миром Огненным, энергетика которого определяет процессы на Земле. Суть Искусства — Молчаливое соединение. Искусство есть язык сердца. Сердце — Храм Новой Эпохи. Художественное сознание как кристалл психической энергии (а психическая энергия есть любовь как всеприродная сущность) есть мост, связующий ноуменальную Вселенную с феноменальной. По закону аналогий художественное целое инициировано зоной Третьего Логоса: Космической мыслеосновой, *anima mundi* греков; художественная форма есть трансцендирование космического нумена материи. Эстетическое содержание есть отражение «субстанции-принципа», который есть «ТО, и ТО есть Свет, Белый, Блистающий Сын Отца, во Тьме Сокрытого»<sup>43</sup>, его трансцендирование в мир проявленный. Эстетический акт приводит в исполнение закон жертвы, его основная идея — пресуществление. Реальная сила произведения искусства в том, что оно «сверхментально», «не сидит» на интеллекте, но открывает «Врата Восприятия» (по Блейку) сверхсознания, освобождая человека от рабства у сегодняшнего дня.

«...Четыре осознания преобразят земную жизнь: осознание Древности, осознание дальних миров, осознание Тонкого Мира, осознание Иерархии»<sup>44</sup>.

Задача эстетики на современном этапе — соединить науку и искусство с Единым Универсальным Метафизическим Учением. Став частью Учения, они войдут в жизнь и преобразят ее. Искусство — храм, в котором человек свою земную жизнь искупит.

Таким образом, будучи не выделена в отдельную область, эстетика становится онтологией и гносеологией в эзотерической философии. Само понятие эстетического переводится в эзотеризме на другой уровень: с чувственного восприятия — атрибута формы, на духовный, становясь категорией бытия, воли и сознания. Категорией, имманентной природе символической космогонии, основанием и условием космологии.

Особая роль искусства в новом цикле связана с индийской фазой эволюции («говорят, что суть искусства женской сущности сродни». Гете И.В. «Фауст», ч. 2).

В заключении сделаем следующий вывод. Если эстетическая система является завершением философской системы вообще, то она и служит переходом всей философии на новый уровень, становясь философским трансцензусом, трансцендирует философское знание, т.е. эстетическое становится началом непосредственного созерцания ос-

нов мироздания. Философское, формально-логическое знание сублимируется в сфере эстетического, продолжаясь в эстетическом переживании и эстетическом восприятии, которое сверхментально, но осуществляет себя с глубокой опорой на ментальный опыт.

Эстетическая теория есть сама по себе философско-медитативное погружение в эстетическое — непосредственное созерцание мира — космоса, воплощенное в художественном акте. И потому есть знание об имманентной природе художественного творения человеку и Универсуму, откровение о их метафизическом тождестве. Эстетическое же сознание есть аспект (ипостась) духовного сознания, гностического ума, форма выражения (реализации) Ади-Будха (санскрит. Единой или Первичной и высочайшей Мудрости). Эстетическое сознание — суть осознания Красоты (Вечно-Женственной ипостаси Божества), которая есть цель Эволюции. Следовательно, эстетическое — это тот внутренний мистический центр, к которому стремится жизнь. Эстетический и мистический опыт взаимообратимы и поддаются только антидинамическому описанию. Эстетическое есть мера, ритм правления Высшей, Космической, Абсолютной Реальности в жизненной (и в художественной) форме. А эстетическое суждение есть наиболее адекватный способ рефлексии этой Реальности. На наш взгляд, эстетическое выполняет не только «трансцендентальную», или посредническую функцию между трансцендентным и имманентным, но и само есть исток и сфера существования трансцендентных идей. И проявляет себя как совокупность принципов, или *anima mundi*, организации трансцендентных идей по законам Красоты. Тем самым эстетическое определяет глубинные закономерности космической жизни, и есть универсальный принцип проявления Закона Жизни, основанного на Красоте.

Таким образом эстетическое знание есть субстрат философского знания вообще, в нем синтезируются и философская метафизика, и онтология, и гносеология. (И оно же есть теодицея антропологии.) Эстетическая теория в своей подлинности — сверхразумное знание, данное в эстетическом опыте посредством эстетической — эйдетической интуиции. (Лучший ключ к Универсальной Эстетике — Софиология. Плюс Теургия.)

Искусство же как символическое явление человеческого духа есть наиболее полная адекватация реальности Высших миров, ибо художественный образ в своей основе целостен, само-сущ и самодостововерен, и схватывает мир целиком: в единстве внутреннего и внешнего.

## Примечания

- 1 Современные русские художники-космисты: Ю.Москаленко, В.Каргапалов, А.Рекуненко, В.Васильева, Н.Волкова, С.Федотов, А.Белов, О.Высоцкий и др., каждый в своем ключе продолжая традицию визионерства, работают в материи Тонких Миров.
- 2 *Шиллер Фридрих*. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935. С. 265.
- 3 *Агни-Йога*. В 4 т. М., 2000. Т. 4: Надземное, п. 453. С. 401. Далее в тексте цитировано по указанному изданию.
- 4 «Мир ментальный — это мир мысли и формы par excellence. Здесь форма и сама мысль неотъемлемы друг от друга. Вот почему он есть арена форм, ибо в нем мысль есть форма, а форма есть сама мысль. Мир астральный — это мир чувствований, протекающих по определенным формам. Вот почему этот мир есть арена форм, лишенных сущности мысленной, это мир запечатленного ряда мгновенный. Мир физический — это мир объектов, они мертвы, разрознены и конкретны. Итак, ментал есть мыслеформа, астрал есть форма мысли, и физический мир есть форма без мысли» (*Шмаков В.* Священная книга Тота // *Клизовский А.И.* Основы миропонимания новой эпохи. Минск, 2000. С. 545).
- 5 О психической энергии см.: *Клизовский А.И.* Основы миропонимания новой эпохи. Минск, 2000. С. 571—636.
- 6 Надземное, п. 366, с. 330.
- 7 *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. С. 291.
- 8 О Тонком Мире см.: Книги Учения Живой Этики (Агни-Йоги) // Тематический указатель по книгам Живой Этики, 200. С. 137—141; *Рерих Н.* Семь великих тайн Космоса. М., 2000. С. 674—687 (Сер.: Анталогия мысли); *Клизовский А.И.* Указ.соч. Ч. II. Гл. 8. О Мирах Тонком и Огненном. С. 538—571.
- 9 *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. I. М., 1994. С. 230.
- 10 *Розинер Ф.* Искусство Чюрлениса. М., 1993. С. 266.
- 11 В эзотеризме известны три главных Луча — Аспекта Единого: 1-й Луч Цели, Духовной Воли, Могущества, луч Будды, Луч Отца. (Четные Лучи — женские, нечетные — мужские.) 2-й Луч Сына: Любви-Мудрости, Души, Сознания, качества, связи, отношения. Луч Христа — Мистического Присутствия. 3-й Луч формы, познания, Святого Духа, разумной деятельности самой формы, Гностическая София. И четыре луча-атрибута. Об этом, подробнее и эзотерически непогрешимо, см.: Эзотерические сочинения Т.Субба Роу // *Оккультная философия*. М., 2001. С. 495—501. Е.П.Блаватская считала, что Субба Роу (1856—1890), известный философ-адвайтист, самый блестящий и эрудированный из теософов Индии того времени, обладал оккультным знанием даже более совершенным, чем она сама. О Семи Космических Лучах также: «Тайная Доктрина» Е.П.Блаватской. Т. 1—2. Учение Храма /Пер. с англ. М.: МЦР, 2001. Ч. 1—2. Учение Храма /Пер. с англ. Мн.: ИП «Лотаць», 2001. Кн. 2; *К.Е.Антарова*. Две жизни: В 4 кн. М., 1993—1994. Кн. 4. Гл. 25—27. С. 257—330.
- 12 Новая книга Л.В.Шапошниковой «Тернистый путь красоты» рассматривает проблемы философии искусства в свете процессов Космической эволюции человечества (*Шапошникова Л.В.* Тернистый путь Красоты. М., 2001. С. 5—9).
- 13 *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. С. 231.
- 14 Там же. Т. 2. С. 413—414.
- 15 *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 248.

- 16 Под Иерогонией мы понимаем экстернализацию Иерархии Сил Света в человеческую иерархию. Царство Душ — на Земле. Сознательное участие субъекта планетарного иерархического сознания в жизни Тонких миров и планов Бытия высших измерений. Участие творящей мысли человека во Всеобщем Бытии. Непрерывная и сознательная Связь с Обителью Света.
- 17 «Душа — это часть человека, где «Я» поселяется навеки. В этом смысле она является местом обитания. Кроме того, эта часть способна расти и расширяться, вмещая в себя многие вещи и даже людей. Таким образом, ее можно также назвать и местом встречи. Помимо этого данной части человека также предназначено быть объектом воскресения, и с этой точки зрения ее можно назвать местом работы над полной трансформацией человеческой природы» (*Беннет Дж. Г.* Духовная психология /Пер. с англ. А.Л.Долгопольского. М., 2000. Гл. 5: Самость и душа. С. 113).
- 18 См.: *Франческа Барбагли*. Сообщение на Круглом столе: «Новая парадигма: психология и образование, или как помочь детям со зрелым сознанием осознать свою собственную душу» // Новая эпоха — новый человек. Материалы международной научно-практической конференции. 2000. М., 2000. С. 291–294.
- 19 *Киркегор С.* Болезнь к смерти // Этическая мысль. М., 1990. С. 381–382.
- 20 Учение Храма /Пер. с англ. М., 2001. Ч. 2. С. 166, 168.
- 21 Надземное, п. 380, с. 342.
- 22 Надземное, п. 341, с. 345.
- 23 Надземное, п. 377, с. 339; п. 391, с. 350.
- 24 *Ауробиндо Ш.* Духовная эволюция человека /Пер. с англ. Пондичерри. 1975. С. 88.
- 25 О Космическом Магните см.: Учение Живой Этики: Иерархия, п. 385, 401; Мир Огненный, ч. 3, п. 205, 323; Братство, п. 113, 120, 122, 123, 124, 130, 134, 139, 141, 148, 164, 204, 254, 464, 512, 538, 669, 693, 717, 745. Письма Е.И.Рерих: 1.3.29, 6.12.34, 8.5.35. «Космический Магнит есть космическое Сердце или сознание Венца Космического разума, Иерархии Света. Именно Космический Магнит есть связь с высшими мирами в велении Бытия. Наша сердечная связь с Сердцем и сознанием Высшего Иерарха нашей планеты вводит нас в мощный ток Космического Магнита» // Письма Елены Рерих. Рига, 1940. Т. II. С. 349. Вся наша Вселенная является аурой Космического Магнита, живет и действует в ритме последнего. Подробнее об этом: *Шапошникова Л.В.* Мудрость веков. М., 1996. С. 329–332. В этой же книге — о мирах высших измерений. «Согласно концепции Живой Этики, главной энергетической структурой нашего одушевленного Космоса является Космический Магнит, расположенный в созвездии Ориона, ритмы которого влияют на все процессы, идущие в нашем Мироздании, на каком бы уровне они не происходили» (с. 329).
- 26 *Беннет Дж. Г.* Духовная психология. М., 2000. С. 23–24.
- 27 Крэнстон Сильвия при участии Кэри Уильямс. У истоков абстракционизма // *Е.П.Блаватская*: Жизнь и творчество основательницы современного теософского движения. Рига—М., 1996. С. 577.
- 28 Там же. С. 573.
- 29 Там же. С. 575.
- 30 Там же. С. 571–573.
- 31 Там же. С. 573.
- 32 *Субба Роу Т.* Окультизм философия. М., 2001. С. 542.
- 33 Учение Храма. Книга 2 /Пер. с англ. Мин., 2001. С. 237.

«Тайная Доктрина» Е.П. Блаватской, «Учение Храма» (в 3-х книгах), данное человечеству Учителем Илларионом в начале XX в. через Франча Ла Дью, основательницу общества «Храм Человечества» в Калифорнии, и Учение Живой Этики исходят из Единого источника и являются Провозвестием Новой Эпохи.

<sup>34</sup> Там же. С. 234.

<sup>35</sup> Там же. С. 235.

<sup>36</sup> **Клизовский А.И.** Указанное сочинение. С. 558–559. Плотин о Мире Огненном: «Это то небо, где все прозрачно и нет ничего темного и непроницаемого и все ясно и видимо — и внутри и со всех сторон. Потому что свет встречается со светом и каждая вещь содержит в себе все и видит все в другой. И все есть везде, и все есть все, и каждая вещь есть все. И сияние бесконечно, потому что все велико, и даже то, что мало, тоже велико. И солнце заключает в себе все звезды. В каждой, однако, преобладает особое свойство, но в то же время все вещи видимы в каждой. И содержание каждой вещи есть разум, и сама она разум. И каждая часть всегда происходит из целого, и есть в одно и то же время и часть и целое. Потому что она действительно является как часть, но тот, у кого острое зрение, увидит ее как целое».

<sup>37</sup> **Корэнстон С.** Указ. соч. С. 580–581.

<sup>38</sup> **Агни-Йога.** Сердце, п. 340, с. 180.

<sup>39</sup> Письма Е.И.Рерих: от 23.9.37 // **Клизовский А.** Указ. соч. С. 693.

<sup>40</sup> Надземное, п. 402, с. 359.

<sup>41</sup> **Клизовский А.И.** Указ. соч. С. 683.

<sup>42</sup> **Агни-Йога.** Сердце, п. 561, с. 280.

<sup>43</sup> **Блаватская Е.П.** Тайная Доктрина: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 59

<sup>44</sup> Надземное, п. 401. С. 358.



### **Г.Юнг об «автономном комплексе» в искусстве**

В ряду психологов истекшего XX столетия фигура К.Юнга занимает совершенно особое место прежде всего вследствие того, очевидного, на наш взгляд факта, что его исследовательская деятельность в значительной мере возвышается и над психологически «равным» ему по рангу психологам, прежде всего — З.Фрейдом, и над последующими последователями и толкователями учения З.Фрейда, — Э.Фроммом, Г.С.Селливаном и др. При том, что, по мнению большинства современных авторов, психологические воззрения К.Юнга не обладают той степенью системности и «стройности», которая характерна, скажем, для учения З.Фрейда, исследовательская мысль психолога затронула в своем развитии столь много аспектов как социокультурных, так и сокрытых от традиционного рационального научного мышления сторон человеческого бытия, что вне каких-либо преувеличений позволяет причислить К.Юнга к своего рода особым, знаковым деятелям не только психологической, но и в самом широком смысле обществоведческой науки ушедшего века.

Уже только простое перечисление, помимо фундаментальной психологии и психологической практики, объектов его анализа, как зримых — общекультурных явлений и феноменов социального сознания и человеческого бытия вообще, стоящих на стыке истории культуры, этнографии, мифологии, теологии, этики, эстетики и т.д., так и незримых, стоящих по ту сторону человеческой души, — символах сновидений, а также тех явлений, которые мы относим ныне к парапсихологическим явлениям, уфологической практике и вообще потусторонним явлениям, сопровождающим человеческое существование на протяжении тысячелетий, характеризует К.Юнга как ученого,

объемлющего своей исследовательской мыслью практически все без исключения разнящиеся и противоречивые стороны человеческого существования.

Основная и определяющая установка исследовательских интенций психолога выражается в простой и ясной формуле — внутренний мир человека связан с бессознательным началом, с живой психикой и всем субъективным миром, из которого вырастает сознательная психика и сама личность. Отталкиваясь от этого постулата, на основе многолетней психологической практики, К.Юнг пришел к выводу о существовании некой архетипической реальности вне пространства и времени, проявляющей себя в качестве организаторов психики субъекта.

Проявление этой реальности осуществляется, по его мнению, также совершенно определенным и естественным образом — через нашу *неосознанную способность организовывать* образы и идеи. По мере накопления этого «материала» в психике субъекта образы и идеи, по мнению психолога, становятся *видимой психической реальностью*, воплощаясь прежде всего в произведениях культуры, искусства, художественного творчества.

Психофизиологические механизмы организации бессознательной образности раскрываются психологом главным образом и в связи с описанием и трактовкой психологического явления так называемого «автономного комплекса», представляющего собой, по мнению психолога, некий универсальный механизм, стоящий на грани осознанного и неосознанного, психической патологии и совершенно естественных проявлений человеческой психики одновременно, который достаточно специфическим и, по словам психолога, *совершенно необыкновенным образом* участвует и в повседневном существовании человека, и в формировании сложнейших в психологическом отношении многообразных явлений и феноменов искусства.

Если для З.Фрейда психика — открытая система, питаемая энергией соматических влечений, то для К.Юнга мир психики, — в первую очередь, — *автономная и закрытая сфера*, функционирующая на основе компенсации, количество психической энергии в которой остается постоянной. Если З.Фрейд рассматривал бессознательное как результат вытеснения, где вытесненный материал подвергается определенной деградации, то К.Юнг уже в ранних своих работах, напротив, выдвигает одно из основных понятий своей психологической системы — понятие комплекса, отражающего некую организацию бессознательного материала в системе устойчивых связей.

Уже 20-х годах теперь уже минувшего столетия К.Юнг обратил внимание на существеннейшую черту современного социального сознания, состоящую в том, что с ориентацией на разум и практически с исчезновением в современную культурную эпоху установки на инстинктивную человеческую природу внутри человека образовалась своеобразная дихотомия. Покидая свою инстинктивную природу, цивилизованный человек неизбежно вовлекается в конфликт между сознанием и бессознательным, духом и природой, знанием и верой, вступает в процесс расщепления своего существа, который становится патологическим с того самого момента, когда сознание не может больше игнорировать или подавлять веление инстинкта. Иными словами, — ту чувственную силу и ткань, которая по своей внутренней действительности, порой превосходит самого человека и которую новая психология обозначает как *область бессознательных проявлений человеческой психики*, или, — шире, — область человеческой души.

И именно эта человеческая душа, писал К.Юнг, в первую очередь ответственная за изменение лица нашей планеты, произведенное в ходе истории, остается пока что неразрешимой загадкой и необъяснимым чудом, а следовательно, предметом постоянных затруднений, свойством, которое роднит ее со всеми остальными тайнами природы. Но если в отношении этих тайн мы можем, не теряя надежды, делать еще много открытий и находить ответы на затруднительные вопросы, то в отношении души и науки о душе имеется своеобразная преграда.

Психология, говорит К.Юнг, как эмпирическая наука появилась сравнительно недавно и ныне испытывает большие трудности в самом подходе к своему предмету. Для суждений же о психических явлениях мы должны учитывать все относящиеся сюда данные, что делает невозможным создание общей науки о душе. Ни строение, ни психофизиология мозга в этом плане, в представлении психолога, не дают возможности объяснить явления сознания, ибо душа обладает своеобразием, несводимым ни к чему другому или подобному. В описании К.Юнга, душа предстает перед нами в образе необъятной страны с равнинами здравого смысла, холмами сознания и горными пиками сверхсознания, речными омутами подсознательного, и морской пучиной коллективного бессознательного. Причем в его представлении она имеет тот же порядок сложности, что и внешний, объективный мир, и находится с ним в отношениях дополнительности.

К.Юнг утверждает, что потерянности сознания в современном мире вытекает прежде всего из потери инстинкта и коренится в самом ходе развития человеческого духа. Полнота жизни, говорит он,

закономерна и закономерна, рациональна и иррациональна, а целостность души никогда не улавливается одним лишь интеллектом. Чем больше человек овладевал природой, тем выше поднимал он голову, восхищаясь собственным умением и собственными знаниями, *тем глубже презирал естественное или иррационально ему данное*, включая и объективную сторону души, которая как раз и есть сознание.

Никогда не было доказано, утверждает К.Юнг, что жизнь и мир *рациональны*. Напротив, существуют серьезные основания полагать, что они иррациональны или, что скорее в своем последнем основании они оказываются по ту сторону человеческого разума. И разум и воля в представлении психолога действительны лишь до определенного предела. То же, что находится за их пределами, — *иррациональные возможности жизни*, разум исключает, так как они искажают действительность. Когда же реальность начинает мстить за свое искажение, современный человек чувствует себя удивленным и подавленным. Ибо, если какая-либо естественная функция лишена осознанного и намеренного выражения, результатом этого становится общее расстройство.

Для западного человека подобная ситуация привела к тому, что *из его сознания были вытеснены элементы крайне грубого, неистового и жестокого свойства*. Вытеснение же подобного содержания психики, уже в силу самого вытеснения, приобретает повышенный энергетический заряд и берет своеобразный реванш, возвращаясь в форме своеобразных массовых культов, индивидуальных и массовых помешательств и т.д.

Боги умирают потому, говорит К.Юнг, что люди время от времени обнаруживают — их боги ничего не значат, сделаны из дерева и камня и совершенно бесполезны. С тех пор, как звезды упали с небес, и поблекли наши высшие символы, сокровенная жизнь пребывает в бессознательном. В противоположность субъективизму сознания бессознательное, утверждает психолог, имеет объективный характер и проявляется главным образом в виде противоборствующих страстей, эмоций, фантазий, мечтаний и импульсов, ни одно из которых не создается нарочно, *но которые охватывают душу с силой объектов* (курсив мой. — А.Л.).

Коль скоро, пишет психолог, потребности и нужды у людей разные, то и достижение социальной адаптации не является стимулом для людей, которым оно дается с детской легкостью. Правильные поступки для того, кто ведет себя правильно, будут всегда скучны, ибо то, что для одних является освобождением, для других — тюрьма. Каждый выхватывает свой собственный фрагмент мира и сооруже-

жает для своего частного мира собственную же частную систему, зачастую с герметичными стенами, так что через некоторое время ему кажется, будто он познал смысл и структуру мира. То же самое относится к нормальности и приспособленности.

Если биология заявляет нам, что человек — стадное животное и достигает полного выздоровления только через реализацию своей социальной сущности, то мы, говорит К.Юнг, могли бы привести массу примеров, *переворачивающих это положение вверх дном* и доказывающих нам противоположное — что человек полностью выздоравливает, когда живет *нормально и асоциально*. «То, что в наше время кажется большинству лишь «тенью», — писал К.Юнг, и представляется лишь неполноценностью человеческой души, содержит больше, чем только отрицательное»<sup>1</sup>. В плане человеческой души и психики, заявляет далее К.Юнг, такое положение вещей означает, что деятельность сознания покоится на фундаменте инстинкта, из которого сознание черпает как свои движущие силы, так и основные формы своих представлений.

В уже цитируемом выше сочинении К.Юнга содержится как своеобразная реабилитация человеческих инстинктов, так и одновременно развернутая апология «инстинктивных форм», в которой он, в частности, отмечает, что главные решения человеческой жизни, как правило, в гораздо большей степени подчинены инстинктам и бессознательным факторам, чем сознательной произвольности и благим намерениям разума. По словам психолога, как сам инстинкт древен и наследственен, так и его форма древнеобразна, т.е. архетипична и оказывается даже более древней, чем форма тела.

С одной стороны, говорит К.Юнг, инстинкты крайне консервативны как в смысле динамики, так и в отношении формы своего выражения. С другой — инстинкт не простое, неопределенное и слепое влечение, но всегда оказывается способным приспособиться к определенной внешней обстановке. И именно это обстоятельство определяет его специфическую и неистребимую форму. Инстинкты, утверждает психолог, уже изначально являются не смутными и неопределенными, а точно *сформированными побудительными силами*, которые задолго до возникновения сознания и независимо от его уровня в дальнейшем преследуют свои, присущие им по природе цели<sup>2</sup>. В свете такого понимания инстинктивных влечений им определяется и два основных «значения» инстинктов — значение *динамического фактора* и специфического чувства, которое он определяет *как чувство уверенности в интенции* (курсив мой. — А.Л.).

Наряду с психологическим К.Юнгом формулируется также почти медицинское понимание динамики инстинктов. Инстинкты, в его представлении, так же как и основанный на них мир образов, представляет собой «а ргіогі», которое нельзя отбрасывать, не рискуя опаснейшими последствиями, ибо невнимание к требованиям инстинкта неизбежно ведет к мучительным последствиям психологического или физиологического порядка. Уже З.Фрейд, пишет психолог, выразил свое убеждение в том, что подсознание таит в себе еще многое, что может вызывать «окультурные» толкования. И это действительно имеет место. Это — «архаические пережитки», или коренящиеся в инстинктах и выражающие их архетипические формы реакций, которые нельзя охватить никакими усилиями разума. И если и удастся разрушить то или иное их проявление, то они проявляют себя снова в измененном виде.

Без сознания практически нет никакого мира, ибо мир существует лишь постольку, поскольку он сознательно отражается и выражается в душе. Сознание в этом смысле есть условие возможности его бытия. А этим, утверждает К.Юнг, психическому бытию присваивается значение уже космического принципа, который или *de facto* обеспечивает ему место рядом с принципом бытия материального. При этом недооценка души, заявляет психолог, и другие формы сопротивления психологическому уяснению ее структуры порождаются главным образом страхом перед возможностью открытий в области бессознательного.

В его понимании психика — это комплекс, который постоянно находится в движении и который обнаруживает себя в весьма лабильном равновесии. «Я» человека, говорит психолог, постоянно находится в состоянии, когда его словно мяч двигают и передвигают туда-сюда в великом круговращении между психикой и миром. Взаимная тесная переплетенность психики и мира обусловлена тем, что мир — важнейшие объекты и события нагружены для субъекта психической энергией — чувствами, желаниями, представлениями, ожиданиями и т.д. Проецируемые вовне, эти психические энергии также «психически», по его выражению, «заражают объекты и события». В этом смысле психика как бы изливается в мир. Внутренний мир человека связан с бессознательным началом, с живой психикой и всем субъективным миром, из которого вырастают сознательная психика и сама личность.

И потому, заявляет К.Юнг, очевидно, что психология, будучи наукой о душевных процессах, может быть поставлена в связь не только с наукой, но и с искусством, ибо, по его выражению, материнское

лоно всех наук, как и любого произведения искусства, есть душа. Психолог исходит из того, что конкретное занятие искусством является психологической деятельностью. Поэтому искусство может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению, как и любая вытекающая из психологических мотивов человеческая деятельность. Однако современное состояние психологии, говорит он, таково, что не позволяет установить в этой области строгие казуальные сцепления, ибо твердую причинную связь она может выявить лишь в области полупсихологических рефлексов или инстинктов. Там же, где, собственно, и начинается жизнь души, т.е. в *сфере комплексов*, психология вынуждена удовлетворяться лишь многословным и красочным описанием той изумительной и хитроумной психологической ткани, которая составляет иррациональное творческое начало в искусстве.

Тем не менее, утверждает К. Юнг, психология никогда не сможет отказаться от притязаний на то, чтобы исследовать и устанавливать причинную связь комплексных процессов в художественном сознании. Но очевидно и то, что реализации этого притязания она никогда не дожидается, ибо иррациональное творческое начало, наиболее зримо проявляющееся в искусстве в конечном счете обманет все попытки его рационализировать. В этом смысле «...творческое начало, коренящееся в области бессознательного, будет вечно оставаться закрытым для человеческого познания. Оно всегда будет поддаваться лишь описанию в своих внешних проявлениях, угадывающееся, но неуловимое»<sup>3</sup>.

В то же время К. Юнг четко определяет рамки приложения психологической теории к искусству — «предметом психологии может быть только та часть искусства, которая представляет собой *процесс художественного созидания*, в противоположность другой, составляющей собственно сущность искусства, где искусство, — *предмет исключительно эстетико-художественного рассмотрения*»<sup>4</sup>. При этом искусствознание и психология, утверждает он, всегда будут зависеть друг от друга, а принципы одной из этих наук не смогут упразднить принципы другой.

В главе «Проблема типичных установок в эстетике» книги «Психологические типы» психолог отстаивает наиболее адекватные и ясные психологические основания эстетики. Эстетика является наиболее совершенной и полной сущностью прикладной, применяемой на практике психологией, имеющая своим предметом не только эстетическую сущность вещи, но также, возможно, еще более высокий уровень — *психологические вопросы на основе эстетической точки зрения*

(курсив мой. — *А.Л.*)<sup>5</sup>. К.Юнг сравнил при этом понятие *вчувствования* Т.Липпса с психоаналитическим понятием *перенесения* (сублимации) и идентифицировал постулированные В.Воррингером основные формы эстетического отношения — *абстракции* и *вчувствования с* фундаментальными соотносимыми понятиями (типами) *интроверсии* и *экстраверсии*, положенными в основу его теории личности.

В представлении К.Юнга, когда мы говорим о психологии художественного произведения, то должны исходить из существования двух различных художественных тенденций и соответственно различных психологических типов, которые были выделены уже Ф.Шиллером в определении *наивного* и *сентиментального* в поэзии. Вслед за Ф.Шиллером психолог выделяет два типа творчества — *интровертированный* и *экстравертированный*. Интровертированная установка характеризуется утверждением субъекта, его намерений и целей в отношении к объекту, экстравертированный тип, напротив, характеризуется подчинением субъекта требованиям объекта. Так, например, драмы Ф.Шиллера К.Юнг оценивает как характерный пример интровертированной установки. И напротив, многообразие противоположной установки представляет собой вторая часть «Фауста» И.Гете.

К.Юнг интерпретировал также обе основные формы эстетического отношения в плане своей *теории либидо*, где вчувствование, по его мнению, «представляет собой такое же движение либидо, которое направлено на объект, но которое в сравнении с ним и в противоположность ему уклоняет либидо от объекта, выходящая до некоторой степени свое интеллектуальное содержание и кристаллизуя из этого, по его словам, «материнского раствора» (Mutterlauge) основное и типичное, что противопоставляется объекту»<sup>6</sup>.

В противоположность З.Фрейду К.Юнг никоим образом не понимал эстетическое отношение только как «направленное побуждение». Это существенное различие коренится в далеко идущей и объемлющей интерпретации, которая и определяется у него как психоаналитическое понятие либидо. Сам К.Юнг обозначает либидо как «гипотетическое стремление», не имеющего исключительно сексуального значения. Либидо, в его представлении, должно быть скорее «энергетическим выражением психологических ценностей», при условии, если сами «психологические ценности являются действующими»<sup>7</sup>.

С другой стороны, он идентифицирует понятие либидо со словом санскрита «tejas», интерпретируя его как «субъективно ощущаемую и воспринимаемую интенсивность различного положения ве-



шей». При этом такого рода высказывания у К.Юнга утверждаются как в полной мере эстетико-психологические постулаты, где своего рода «энергетический способ» рассмотрения эстетических интенций психолог представлял не столько метафизически, сколько эвристически, пытаясь построить, точнее — выстроить изначально адекватные понятия. По его мнению, либидо как побуждению и как психическому явлению нельзя придать конкретную психологическую форму. Либидо, говорил психолог, функционирует исключительно как «форма побуждения», — и эту терминологию и определенность К.Юнг устанавливает с самого начала своих рассуждений об эстетическом отношении.

Примененный со вкусом и с известным чувством меры, пишет психолог, метод З.Фрейда в отношении искусства позволяет получить завораживающую картину того, как произведение искусства, с одной стороны, вплетено в личную жизнь художника, с другой — из этого сплетения вновь выделяется, становясь предметом психоанализа, художественное произведение, которое, с одной стороны, в принципе ничем не отличается от нюансированного литературно-психологического анализа, с другой — все-таки *возвышается над этим переплетением*.

Однако психологическое рассмотрение произведений искусства, говорит К.Юнг, уводит нас от этого произведения в сферу общечеловеческой психологии, из которой может возникнуть все, что угодно. «В применении к художественному произведению метод психоанализа ведет к вылущиванию из сверкающей скорлупы произведения искусства одну только голую повседневность обыкновенного *homo sapiens*»<sup>8</sup>. Подобное его анатомирование, утверждает К.Юнг, может быть весьма интересным, но в научном отношении представляет такую же ценность, как вскрытие мозга Ф.Ницше, которое могло бы нам показать, от какой атипичной формы паралича от умер. Именно поэтому, говорит К.Юнг, редукативный метод З.Фрейда в отношении произведений искусства неприемлем, ибо «золотой блеск высшего творчества меркнет, как только его начинают подвергать прижиганию и вытрапливанию»<sup>9</sup>.

Для К.Юнга З.Фрейд, по его собственному замечанию, всегда оставался преимущественно врачом, у которого, чем бы ему помимо своего профессионального долга ни приходилось заниматься, — всегда перед глазами стояла *невротическая духовная конституция*. И потому, говорит К.Юнг, из мира идей З.Фрейда для нас звучит потрясающе пессимистическая оценка бессознательного. Нигде, говорит психолог, у З.Фрейда ни открывается освобожден-

ющий его от профессиональной врачебной установки взгляд на помогающие и исцеляющие силы, которое бессознательное направляло бы во благо больному.

Подобная негативистская позиция по отношению к бессознательному, по убеждению К.Юнга, является лишь частично оправданной. В этом смысле З.Фрейда, говорит он, уже неоднократно уподобляли зубному врачу, который безжалостно удаляет следы кариеса. Сравнение это удачно, если только не рассчитывать, что затем будет поставлена золотая пломба. Психология же З.Фрейда не предлагает ничего взамен, кроме удаленного вещества. Аналитическая же психология, говорит К.Юнг, чтобы отдать должное художественному творчеству, должна совершенно покончить с медицинским предрассудком, что художественное творчество есть болезнь, и тем самым требует иной, не медицинской ориентации.

Если врач обязан проследить причины болезни, то задача психолога состоит в подходе к художественному произведению с совершенно противоположной установкой. Психолог, в представлении К.Юнга, не должен поднимать лишний для художественного творчества вопрос об исходных условиях творчества, ибо казуальная обусловленность личностью художника имеет к произведению искусства не меньше, но и не больше отношения, чем почва к произрастающему из нее растению. Познакомившись со свойствами его произрастания, мы, возможно, начнем понимать некоторые особенности растения. Но из этого не следует, что мы узнаем все самое существенное о самом растении.

Равным образом, установка на личностное, провоцируемая вопросом о личных побудительных мотивах творчества, совершенно неадекватна произведению искусства в той мере, в какой произведение искусства не человек, а *нечто сверхличностное*. Особенный смысл подлинного произведения искусства, утверждает психолог, состоит в том, что ему удастся вырваться из теснин и тупиков личностной сферы, оставив позади всю временность и недолговечность всегда ограниченной индивидуальности. С этой точки зрения, как бы не оправдано применение биологически ориентированной психологии к среднему человеку, она, говорит К.Юнг, не применима для художественного произведения и тем самым для человека как творца. В то же время, говоря о психологии художественного произведения, замечает он, мы должны прежде всего иметь в виду *две совершенно различные возможности его возникновения* потому, что многие очень важные для психологического анализа вещи зависят от описанного ниже различия.

По аналогии с растением, которое не только продукт почвы, но еще и самостоятельный живой творческий процесс, сущность которого не имеет никакого отношения к почве, — произведение искусства есть не следствие и не производная величина, а творческое преобразование исходных условий и обстоятельств. В этом плане художественное произведение необходимо рассматривать как образотворчество, свободно распоряжающееся своими исходными условиями. И его смысл, и его специфическая природа покоятся не во внешних условиях, **но в нем самом**. Разумеется, говорит психолог, существуют вещи стихотворного и прозаического жанра, возникающие целиком из намерения их автора достичь с их помощью того или иного воздействия.

В этом случае автор подвергает свой материал целенаправленной обработке, подчеркивая один нюанс и затушевывая другой, нанося здесь одну краску, там другую, тщательнейше взвешивая возможный художественный эффект и соблюдая законы формы и стиля. Материал для него — всего лишь материал, подчиненный его художественной воле, — он хочет изобразить **вот это**, а не что иное. В подобном типе творчества художник совершенно идентичен творческому процессу, независимо от того, намеренно он поставил себя у руля или творческий процесс совершенно завладел им как инструментом так, что у него исчезает всякое сознание этого обстоятельства.

В то же время, говорит К.Юнг, существует и иной вид художественного творчества и художественных произведений, которые простекают из под пера их автора как нечто более или менее цельное и готовое. Подобный тип произведений буквально навязывает себя автору, как будто **водят его рукой**, и рука пишет вещи, которые сам ум художника созерцает в изумлении. Эти произведения не только и не просто привносят с собой свою форму, но и проявляют себя наперекор самому автору, захлестывают его потоком мыслей и образов, которые возникают вне и помимо его сознания и его собственной волей никогда бы не были бы вызваны к жизни.

Художнику остается лишь повиноваться и следовать, казалось бы, совершенно чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение превосходит его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. В этом типе художественных произведений художник, замечает К.Юнг, совершенно не тождествен процессу образотворчества и у него велико сознание того, что сам он стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним, как будто ощущая притяжение и воздействие чужой воли. И здесь, пишет К.Юнг, мы сталкиваемся с вопросом, на который вряд ли можно ответить, поло-

жившись лишь на то, что сами поэты и художники говорят о природе своего творчества, ибо здесь имеет место проблема исключительно научного свойства, ответ на которую может дать только аналитическая психология. Ибо именно она обнаруживает множество возможностей для бессознательного не только влиять на сознание, но даже управлять им.

Опыт аналитической психологии, утверждает К.Юнг, открыл массу возможностей того, как бессознательное не только оказывает влияние на сознание, но даже может вести его за собой. Косвенным доказательством этого могут служить факты проявления высшей повелевающей силы за кажущейся свободой творчества, демонстрирующие силу, проистекающую из бессознательной потребности в созидании, и в то же время — ее капризность и своевольность.

Тем самым убеждение в абсолютной свободе своего творчества для художника скорее всего просто иллюзия сознания. Художнику кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение. И здесь, естественно, можно было бы ожидать странных образов и форм ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим, возможным образом обозначают еще неведомые субъекту вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам. В пользу этой точки зрения, говорит К.Юнг, можно привести как прямые, так и косвенные доказательства реального художественного процесса.

К прямым доказательствам можно было бы причислить случаи, когда художник, намереваясь сказать нечто, более или менее явственно, говорит больше, чем сам осознает. Косвенными доказательствами можно считать те случаи, когда над кажущейся свободой художественного сознания возвышается неумолимое *должно*, властно заявляющее о своих требованиях при любом произвольном воздержании художника от творческой деятельности, когда за невольным прекращением такой деятельности, как правило, следуют тяжелые психологические осложнения.

Практический анализ психики художников со всей очевидностью показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время — насколько он своенравен и своеволен. При этом само бессознательное, говорит психолог, не может быть просто частью индивидуального сознания, но является неконтролируемой и врывающейся в наше сознание силой. Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и даже насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет

достигать своих целей матушка природа, ни в малейшей степени не заботясь о личном благе или личном горе самого носителя творческого начала.

Бессознательное творческое начало, утверждает К.Юнг, живет и растет в человеке, черпая в нем свою энергию подобно дереву, извлекающему пищу из почвы. Аналитическая психология называет это автономным комплексом, представляющим собой как бы изолированную часть души, не подчиненной иерархии сознания, которая является — выделим здесь специально эту мысль психолога — *одним из нормальных свойств психики*. «Этим термином, — говорит К.Юнг, — я обозначаю не просто всякое психическое, но те, которые первоначально развиваются совершенно неосознанно и вторгаются в сознание лишь тогда, когда набирают достаточно силы, чтобы переступить его порог»<sup>10</sup>.

Анализируя этот психический феномен, К.Юнг выделяет три уровня бессознательного — *личное бессознательное* художника, автора: мотивы, установки, интенции, т.е. совокупность психических процессов, которые, по его мнению, в принципе способны достичь сознания, нередко и были уже осознаны, но вследствие своей несовместимости с сознанием подлежали вытеснению и задерживались под его порогом. Личному бессознательному К.Юнг противопоставляет *коллективное бессознательное* — врожденный и наиболее глубокий его уровень, общий центр и *ядро психики*, репрезентирующего опыт предшествующих поколений, включающие в себя сверхличное и универсальное содержание, и образцы, выступающие в качестве общего основания душевной жизни — элементарные образы, проявляющиеся в сфере мифологии и являющиеся достоянием всего человечества.

Психологическое его содержание — психические первообразы (архетипы), трактуемые К.Юнгом как результат предшествующего филогенетического опыта, в которых проявляются наиболее распространенные в ту или иную эпоху мифологемы, выражающие «дух времени», не имеющие прямого доступа в сознание и проявляющиеся в нем лишь в виде *всегда аффективно насыщенных*, «коллективных представлений» — мифологических образов, символов, психических расстройств, сновидений, актов творчества<sup>11</sup>. Это некая интегральная часть бессознательного, определенные идеи, существующие повсеместно и во все времена. «При этом они не творятся самими субъектами, но даже насильственно вторгаются в сознание индивида»<sup>12</sup>. Бессознательное здесь как совокупность архетипов является, в представлении К.Юнга осадком всего, что было пережито человечеством, вплоть до его самых темных начал. Но не мертвым осадком, не бро-

шенным полем развалин, но живой *системой реакций и диспозиций*, которые невидимы и потому более действенно определяют индивидуальную жизнь.

Формирование архетипов происходит, как правило, в сходных психологических условиях в различных этносах и потому оставляет схожие друг с другом психологические следы. Опасные ситуации, будь то физическая опасность или угроза душе, вызывают также и *сходные аффективные фантазии*, в результате чего образуются одинаковые архетипы или *мифологические мотивы*. Эти самые обычные и вечно повторяющиеся реальности создают мощнейшие архетипы, постоянную деятельность которых можно распознать даже в наше рациональное время.

И потому, пишет К.Юнг, драконы обитают в реках, чаще всего возле бродов или опасных переправ, джинны и прочая нечисть — в опасных ущельях или безводных пустынях, коварные русалки в водных пучинах, могучие духи предков — в выдающихся людях. И если бессознательное, говорит психолог, понимать как *воспроизведение схемы*, проявляющейся в мифах, сказках, галлюцинациях, произведениях искусства, то в таком их понимании нет ничего мистического. Он образно сравнивает архетипы с некоей системой осей кристалла, которая преформирует кристалл в растворе, будучи неким невещественным полем, распределяющим частицы вещества.

В то же время архетип есть не просто некий гигантский исторический предрассудок, но — *источник инстинктов*, ибо архетипы не что иное, как форма проявления инстинктов. А из жизненного источника инстинктов, говорит психолог, в свою очередь вытекает все творческое. Поэтому бессознательное не только некая историческая и филогенетическая обусловленность, — *оно также порождает и творческий импульс*. И потому, констатирует он, неудивительно, что перед людьми всех времен и народов всегда остро стоял вопрос — как обходиться с этим невидимым условием.

Соответственно автономный комплекс, как некая часть бессознательного, которая в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь, соотносимо своему энергетическому уровню, своей силе, проявляется в *виде произвольно направленных операций сознания*. Он ведет себя, говорит К.Юнг, словно домовый, которого нельзя схватить. И связь, в которую он вступает в сознании, пишет психолог, имеет смысл не ассимиляции, а перцепции. Это означает, что автономный комплекс хотя и воспринимается, но осознанному управлению, — будь то сдерживание или произвольное воспроизводство, — подчинен быть не может.

Описывая это психологическое явление, К. Юнг делает акцент на том, что автономный комплекс проявляет свою автономность как раз в том, что «возникает и исчезает тогда и так, когда и как это соответствует его внутренней тенденции, ни в малейшей мере не завися от сознательных желаний»<sup>13</sup>. Причем это свойство, говорит психолог, разделяет со всеми другими явлениями психики и творческий комплекс. И именно здесь мы можем обнаружить возможность аналогии с болезненными душевными явлениями, поскольку именно для этих последних также характерно появление автономных комплексов.

Тем не менее, хотя гениальность художника и имеет реальное сходство с такими заболеваниями, оно, однако, не тождественно им, ибо только лишь факт его наличия сам по себе еще не несет в себе ничего болезненного. Даже нормальные люди, утверждает психолог, порой, временами и даже подолгу находятся под властью автономных комплексов, **ибо этот психический факт принадлежит просто к универсальным свойствам души**<sup>14</sup>. И нужна какая-то повышенная степень бессознательности, не без сарказма замечает он, чтобы человек не заметил в себе существование какого-нибудь автономного комплекса.

Так, скажем, любая болезнь или сколько-нибудь развитая типичная установка может иметь тенденцию превратиться в автономный комплекс, и это явление, подчеркивает К. Юнг, в достаточной степени распространено. Именно поэтому, в представлении психолога, автономный комплекс сам по себе не есть нечто болезненное, и лишь его учащающиеся и разрушительные для психики проявления свидетельствуют о патологии. Вопрос же о возникновении и появлении автономного комплекса, а также психологические механизмы этого явления, которое в полной мере, на наш взгляд, можно отнести к области психологических или даже — **эстетико-психологических феноменов**, исследуются К. Юнгом достаточно подробно.

Какая-то ранее не осознававшаяся область психики, пишет он, приходит в движение. Наполняясь жизнью, она разрастается и развивается за счет привлечения сходных ассоциаций. Соответственно необходимая ей на все это энергия отнимается у сознания, если само сознание не предпочтет отождествить себя с комплексом. Если же этого не происходит, то не только внутреннее состояние, но и внешнее поведение художника решительным образом меняется. Интенсивность и сила осознанных интересов постепенно гаснет, сменяясь или апатичной бездеятельностью, или регрессией сознания, или сползанием на низшие, инфантильные и архаичные ступени психики. На поверхность же сознания художника прорываются импульсивные влечения, вместо нравственных норм, порой, наивная инфантиль-

ность и неприспособленность вместо адекватной социальной адаптации. Причем развитие подобных состояний сознания и поведения у художников, замечает психолог, в искусстве явление не столь уж редкое. Именно на этой, отнятой у сознания энергии и разрастается автономный комплекс.

И очень редко встречается творчески одаренный индивид, замечает психолог в работе «Психология и поэтическое творчество»<sup>15</sup>, которому бы не пришлось дорого оплатить подобную искру божью. Самое сильное в нем это его собственное творческое начало, которое пожирает большую часть его творческой энергии. Настоящий художник оказывается обычно настолько обескровлен своим творческим началом, что может как-то жить лишь на более примитивном или вообще «сниженном» (или как бы мы сейчас сказали — низком нравственно-психологическом. — *А.Л.*) уровне. Это обычно, замечает К.Юнг, проявляется как бездумность или ребячество, или как бесцеремонный и наивный эгоизм, как тщеславие и прочие пороки.

Подобные несовершенства оправданы постольку, поскольку лишь таким образом субъективное Я художника может экономить достаточную жизненную силу. Оно объективно нуждается в подобных психологически и нравственно низших формах существования, ибо художник несет гораздо более тяжелое бремя, чем простой смертный, а повышенные способности требуют также и повышенной растраты энергии. В противном случае его я погребло бы от полного истощения<sup>16</sup>.

В рамках подобного понимания психологом ставится вопрос и о том — из чего состоит автономный творческий комплекс. Или, иначе говоря, каково психологическое наполнение этого явления. И сразу же К.Юнг отвечает, что этого вообще невозможно знать заранее, пока произведение искусства не завершено и не позволяет нам заглянуть в его сущность. В самом же широком смысле слова художественное произведение являет нам разработанный *образ*, и этот образ доступен нашему сознанию лишь настолько, насколько мы способны распознать в нем *символ*.

До тех же пор, пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, у нас нет ни отправной точки, но повода для анализа. Подобный же повод появляется в том случае, и здесь К.Юнг цитирует Г.Гауптмана, — «быть поэтом, значит позволять, чтобы за словами прозвучало *праслово*», — когда у нас появляется осознание того, к какому *прообразу* коллективного бессознательного можно возвести или отнести образ, развернутый в художественном произведении. Подобный символический образ, говорит К.Юнг, следует искать не в *бес-*



*сознательной творческой личности*<sup>17</sup>, а в той сфере *бессознательной мифологии*, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Психолог специально выделяет в тексте оба понятия курсивом, чтобы показать, насколько важным и значимым является отнесение подобной символики не к субъективным основаниям личного бессознательного, но к сфере, которую он именует коллективным бессознательным.

В отличие от личного бессознательного, которое представляет собой относительно поверхностный слой под порогом сознания, коллективное бессознательное в обычных условиях неосознаваемо вследствие того, что оно не было ни вытеснено, ни забыто. Само по себе коллективное бессознательное, говорит К.Юнг, вообще не существует, являясь в действительности не чем иным, как возможностью, передаваемой нам по наследству с древнейших времен анатомически, через структуры мозга. Не существует врожденных представлений, но существует врожденная возможность представлений, которая определяет границы даже самой нашей смелой фантазии — это элементарные образы или *архетипы*, которые проявляются в оформленном художественном материале в качестве *регуляторных принципов его оформления*.

В каком-то смысле, замечает он, это априорные идеи, существование которых в то же время не может быть установлено иначе, как через опыт их проявления и восприятия в творчески оформленном материале. Вследствие этого реконструкция изначальной подосновы (архетипа) образов искусства возможно лишь путем обратного заключение от законченного произведения искусства к его истокам.

В самом же архетипе, или первообразе, мы имеем, прежде всего, *мифологическую фигуру*, являющуюся обобщающей равнодействующей бесчисленных типовых опытов ряда поколений, представляющую собой, по выражению К.Юнга, по сути психические остатки бесчисленных переживаний, усредняющих миллионы индивидуальных опытов. В каждом из этих первообразов заключена и часть человеческой психологии, и часть человеческой судьбы, частица стремлений, страданий и наслаждений, несчетное число раз повторяющихся в ряду поколений, бесконечного ряда предков, но всегда имевших одно и то же течение, один и тот же ход. Психолог сравнивает это проявление первообраза с врезавшимся в душу мелководным руслом, течение которого неожиданно попадает в мощную реку. В этом плане, в представлении К.Юнга, все наиболее действенные человеческие идеалы — всегда более или менее откровенные *варианты архе-*

*тупа*, а приобщенность к архетипу есть мистическая причастность к первобытному в человеке, к почве, на которой он обитает и в которой содержатся лишь духи его предков.

Само же появление архетипа, мифологической ситуации, говорит К.Юнг, характеризуется *особой эмоциональной интенсивностью*, подобно тому, «как если бы в нас была затронута струна, которая никогда не звучала»<sup>18</sup>. Связь с архетипом, утверждает он, освобождает в нас голос более могучий, чем наш собственный, ибо тот, кто разговаривает первообразами, говорит тысячью голосами, возводит обозначаемое им из единичного и преходящего до сферы сущего. И именно в этом, по К.Юнг, состоит тайна художественного воздействия — творческий процесс в искусстве заключается в бессознательном оживлении архетипа, его развитии и оформлении до завершенного произведения, уподобляясь существу, ведущему автономную жизнь в душе человека.

Эмоционально-психологические аспекты взаимосвязи психологического явления автономного комплекса с прообразами коллективного бессознательного подробно описываются К.Юнгом в работе «Психология и художественное творчество». В представлении психолога прояснить подобного рода явления психики и бессознательного позволяет обращение к трактовке двух типов художественного творчества или двух типов художественных литературных произведений, которые он обозначает как *психологический* и *визионерский*.

Первый, психологический, тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах человеческого сознания и опыта. Изначальный материал такого типа творчества происходит из вечно повторяющихся человеческих скорбей и радостей, сводится к содержанию человеческого сознания, которое высветляется и истолковывается в своем поэтическом оформлении, где поэт уже выполнил за психолога всю его работу. И потому, говорит К.Юнг, психологу нет нужды обосновывать, почему Фауст влюбляется в Гретхен или почему Гретхен становится детоубийцей. Все это, утверждает он, — «человеческая судьба миллионы раз повторяющаяся вплоть до жуткой монотонности судебного зала или уголовного кодекса»<sup>19</sup>.

Этот материал воспринимается душой поэта, поднимается им из сферы повседневности и оформляется так, что вещи, сами по себе привычные и в силу этого глухо или неохотно воспринимаемые, из-за их обыденности, убеждающей силы художественной экспрессии, перемещаются в самый освещенный пункт читательского сознания. И какова бы ни была художественная форма этих произведений — романы, трагедии, комедии или поэтическая лирика, — их содержа-

ние неизменно происходит, по словам К. Юнга, из «психики переднего плана», неизменно из областей человеческого опыта. Именно поэтому, говорит он, я называю этот вид литературного творчества *психологическим* на том основании, что он всегда вращается в границах *психологически понятного*.

Напротив, в художественных произведениях «визионерского типа» переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего человечески привычного. Материал такого рода как будто наделен чуждой нам человеческой сущностью и особым потаенным естеством, будто бы исходящим из бездн человеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества. Значимость и весомость этого психологического материала состоит в неимоверном его характере, которое ничего не оставляет из человеческих ценностей и стройных форм. С одной стороны, оно является нам каким-то жутким клубком извечного хаоса, с другой — перед нами откровения, глубины и высоты которого обычному человеку весьма затруднительно себе представить.

Психологические переживания «переднего плана» никогда не раздирают космической завесы и никогда не ломает границы человечески возможного, и потому более или менее легко поддаются оформлению по законам искусства. *Визионерское* же переживание, по словам психолога, напротив, снизу доверху раздирает завесу, распланную образами космоса, и дает возможность заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего. «Куда собственно, — риторически вопрошает К. Юнг, — в состояние помраченного духа? В изначальные основы человеческой души? В будущность нерожденных поколений? На эти вопросы мы не можем ответить ни утвердительно, ни отрицательно»<sup>20</sup>.

Поскольку же в реальном визионерском переживании ничего из области дневной жизни человека не находит ни тени, ни отзвука, но взамен этого оживают сновидения, ночные страхи и жуткие предчувствия темных уголков души, то самым непосредственным образом встает вопрос о психологическом материале этого переживания. Но под происхождением визионерского переживания разлит глубокий мрак. И сегодня, утверждает психолог под влиянием психологии З. Фрейда, люди естественным образом склонны предполагать, что за этой вещью мглой должны стоять чрезвычайные и исключительные личные переживания, основываясь на которых только и можно объяснить странные видения хаоса художником.

От этой тенденции истолкования визионерского переживания всего лишь один шаг до предположения, что речь идет о продукте болезни или невроза. А уже отсюда возникает далее неволью и иску-

шение рассматривать весь феномен в целом исключительно под углом зрения патологии и объяснять образы неразложимых темных видений художника как орудие компенсации и маскировки<sup>21</sup>. Такое объяснение мирно укладывается в рамки упорядоченной человеческой картины мира, где ее неизбежные несовершенства, аномалии и недуги предполагаются принадлежащими к человеческой же природе. Соответственно потрясающие прозрения и бездны, *лежащие по ту сторону человеческого*, оказываются всего-навсего иллюзией.

Последствия проведения такой точки зрения, говорит К. Юнг, неизбежно приводит и сводит проблему визионерского переживания к личной истории болезни, уводит прочь от философии художественного произведения, которую он заменяет психологией поэта. Моя же задача, заявляет он, состоит в том, чтобы психически объяснить само произведение, а для этого необходимо, чтобы мы всерьез принимали его основу, т. е. изначальное переживание *как нечто непосредственно не соотношенное со всеобщим опытом*.

«Фауст» и «Божественная комедия», пишет К. Юнг, наполнены созвучиями и отголосками первичного человеческого любовного переживания, но свое завершение и увенчание эти произведения получают через визионерское. В этих художественных творениях мы всюду находим личное, любовное переживание в незамаскированном виде не только рядом с визионерским переживанием, но и в *подчинении ему*. Это доказывает, что независимо от личной психологии автора визионерская сфера в пределах самого произведения означает более глубокое и сильное переживание, нежели человеческая страсть. И здесь это переживание не представляет собой нечто вторичное, производное, некий симптом. Оно и есть, утверждает К. Юнг, истинный символ, или иначе говоря, *форма выражения для неведомой сущности*. При этом мы не беремся утверждать, подчеркивает он, какую природу — физическую, душевную или метафизическую — имеет его содержание. Но очевидно то, что перед нами психическая реальность, которая, по меньшей мере, равноценна *физической реальности*.

В то время, как «переживание человеческой страсти находится в пределах сознания, то предмет визионерского переживания лежит вне этих пределов, ибо в чувстве мы всегда переживаем нечто знакомое, а вещь чаяние ведет нас к неизвестному и сокровенному, к вещам таинственным по самой своей природе. И если они когда-либо и были познаны, то их намеренно утаивали и скрывали, и потому им с незапамятных времен присущ характер тайны, жути и сокрытия»<sup>22</sup>.

И что же, вновь риторически вопрошает К. Юнг, мы только воображаем, что наши души находятся в нашем управлении и обладании. А в действительности то, что наука называет «психикой», пред-

ставляет собой как бы заключенный в черепную коробку знак вопроса, некую открытую дверь, через которую из нечеловеческого мира время от времени входит нечто непостижимое и неизвестное, чтобы в своем ночном полете вырвать художника из сферы общечеловеческого и принудить служить своим целям.

Между тем история культуры, говорит К.Юнг, с достаточной степенью наглядности свидетельствует о том, что сфера бессознательного, какой бы темной она не была, сама по себе не представляет ничего неизвестного с незапамятных времен. Уже в самых ранних зачатках человеческого общества мы находим следы душевных усилий, направленных на то, чтобы смягчить действие смутно ощущаемых сил. Не существует ни одной первобытной культуры, которая не обладала бы совершенно изумительной развитой системой тайных учений и формул мудрости — учений о темных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня.

Так, скажем, уже в родезийских наскальных рисунках каменного века, наряду с изображением зверей, встречается *абстрактный знак* — восьмиконечный, вписанный в круг крест, который в этом своем неизменном виде совершил чрезвычайно длительное странствие через все культуры и века и который мы встречаем и поныне. Не существует ни одной первобытной культуры, утверждает К.Юнг, которая не обладала бы совершенно изумительными и развитыми системами так называемых формул мудрости и тайных учений — учений о темных вещах, лежащих по ту сторону человеческого сознания. Так называемые тотемные кланы и мужские союзы сохраняли и инициировали в различных действиях это знание. То же самое делала в своих мистериях и античность, где ее богатейшая мифология неизменно представляла рамки более ранних и древних ступеней подобного опыта.

По этой причине нет ничего удивительного в том, что художник обращается в своем творчестве к мифологическим фигурам с тем, чтобы найти соответствующее и наиболее полное выражение своего переживания. Темное естество этого переживания буквально нуждается в мифологических образах. И потому жадно тянется к ним как к чему-то родственному, тем самым на деле художник творит исходя из первопереживания, которое «...лишено слов и форм, ибо это есть «видение в темном зеркале. Это всего лишь необычайно сильное предчувствие, которое рвется к своему выражению»<sup>23</sup>. Психолог образно сравнивает это переживание с вихрем, который овладевает всеми встречными предметами, вовлекает их в свой порыв и через них приобретает в произведении искусства зримый образ.

И то, что предстает художнику в этом визионерском переживании, есть один из образов коллективного бессознательного, уже определяемого как прирожденный компонент структуры той души, которая является матрицей и предпосылкой сознания. Для понимания же сущности этого сложнейшего и пестрого психологического феномена, утверждает К. Юнг, соответствующий материал должна предоставить прежде всего психология. «По главному филогенетическому закону психическая структура в точности так же, как и анатомическая, должна нести на себе метки пройденного прародителями ступеней развития. Именно это и происходит с бессознательным, — при помрачении сознания, во сне, при душевных недугах и т.п., — на поверхность выходят такие психические продукты, которые несут на себе все приметы дикарского состояния души, притом не только по форме, но и по своему смысловому содержанию»<sup>24</sup>.

И потому художник нуждается в прямо-таки невероятном материале, с тем, чтобы выразить и передать то, что ему примерещилось и здесь он не может обойтись без самопротиворечивых и диковинных форм. Но все равно это выражение никогда не может достичь полноты этого его видения и исчерпать безграничность и жуткую парадоксальность этого эмоционального по психологической своей природе явления.

Высказывания многих художников о том, что воплощенное произведение не может сравниться с первоначальным «видением», ясно указывают на то, что субъективно ощущаемые художником смутные картинные образы, тона, краски и т.д. несут в себе тот массив образной чувственности, который не может найти себе подлинной объективации в реальном мире, погруженном в материальность и смешанным с нею. Наглядным художественным тому примером, говорит К. Юнг, является то, что Данте растягивает свое переживание между *всеми образами* рая, чистилища и ада. Вагнеру для этого понадобилось вся нордическая мифология и сокровища саги о Парцифале, а Ницше вернулся к сакральному стилю, к дифирамбу и сказочным провидцам древности<sup>25</sup>.

В этом смысле художественное развертывание и оформление первообразов на основе мифологических образов человеческой культуры является, по К. Юнгу, переводом архетипа на язык современности, после чего каждый получает доступ к глубочайшим первоисточникам жизни. И всякий раз, когда коллективное бессознательное прорывается к первообразу и архетипу, являющимися матрицей и предпосылкой сознания, то бессознательное, говорит он, празднует брак с сознанием времени, ибо в этом соединении также осуществ-

ляется творческий акт, значимый для целой эпохи. Такого рода произведение искусства, по К. Юнгу, есть в самом глубинном смысле этого слова — весть, обращенная к современникам. Поэтому «Фауст» и задает что-то в душе каждого немца, а Данте пользуется неумирающей славой. В этом и состоит, замечает психолог, социальная значимость искусства.

Причины подобного *периодического воспроизводства мифических символов в культуре* современной эпохи и культурном развитии цивилизации вообще К. Юнг усматривает в том, что каждая временная эпоха имеет свою душевную жизнь, свои предубеждения и свою однобокость. В этом смысле она подобна, пишет он, индивидуальной душе со специфически ограниченными свойствами сознания, и потому требует компенсации, которая может быть восполнена только в коллективном бессознательном. И восполнена лишь единственным способом — когда поэт или художник выразит все невысказанное содержание своего времени и не реализует в образе искусства то, **что оживает неосознанная всеобщая потребность**. Неудовлетворенность художника исчезает, как только она достигает в бессознательном того первообраза, который способен самым действенным способом компенсировать несовершенство и однобокость духа времени. При этом и сам первообраз по мере приближения к сознанию также изменяет свой вид, пока не станет доступным современному пониманию. Поэтому характер произведения искусства позволяет нам сделать вывод о характере века, в котором оно возникло.

Так же, как и отдельные индивиды, говорит К. Юнг, народы и времена обладают соответствующими им духовными направлениями или установками. Однако уже само понятие установки обнаруживает обязательную односторонность, свойственную каждому направлению. Но там, где есть направление, есть и исключение, свидетельствующее о том, что многое в психике, что в принципе могло бы существовать как общее и социальное, и действительности существовать не может, ибо противоречит общей установке. В этом смысле искусство и художник, в его понимании, подобны путнику, не способному идти широкой дорогой, а идущему окольным путем, которому скорее откроется то, что лежит в стороне от этой большой дороги и ожидает своего включения в жизнь.

И эта установка художника, говорит К. Юнг, свидетельствующая о его неприспособляемости, является его действительным преимуществом, ибо она позволяет ему не идти по большой дороге, а следовать за своей тоской и обнаружить то, в чем нуждаются остальные. Художник, по словам психолога, время от времени видит образы ночного

мира, духов, демонов и богов, тайные переплетения человеческой судьбы со сверхчеловеческим умыслом и иные непостижимые вещи. И именно он созерцает временами тот психический мир, который составляет для дикаря предмет ужаса, поклонения и надежды. Подобные его путешествия по истории души, писал К.Юнг в статье «Пикассо», имеют своей конечной целью восстановить человечество как целостность, вызывая в его памяти голос крови. В этом смысле нисхождение Фауста в Обитель Матерей служит тому, чтобы вызвать на поверхность греховного человека целиком, того человека, который, заблудившись в однобокости настоящего, оказался в забвении.

И очень ясный в отношении этого пример, замечает далее психолог, дает современное искусство, которое под видом разрешения эстетических проблем производит воспитательную психологическую работу, заключающуюся в разрушении господствующих до сих пор взглядов, понятий формально красивого и осмысленно содержательного. «В его творениях «приятность в картине художника сменяется холодной абстракцией субъективнейшего характера, самым резким образом захлопывающего двери перед носом наивной и романтической чувственности с ее обязательной любовью к предмету. Этим громко заявляется на весь мир, что пророческий дух искусства отрекается от владевшей им до сих пор направленности на внешние предметы и повертывается лицом к пока еще темным и хаотическим предпосылкам субъективности»<sup>26</sup>.

Искусство в этом смысле так же, как и деятельность художника, включает К.Юнг, корректируется бессознательными реакциями, *представляя собой универсальный процесс духовной саморегуляции* в жизни наций и времен.

\* \* \*

Исследовательская мысль К.Юнга захватывала не только области фундаментальной психологии, но и области истории культуры, религии, мифологии, этнографии, теологии и этики, педагогики, алхимии и учения о спасении души, эстетики и далее, — давая объяснение исторического и культурного процесса, явлений, лежащих в основании не только психики или искусства, но и экономики, социальной жизни. Осуществив в психологическом плане редукцию филогенетически обусловленного коллективного бессознательного психической к эволюционной архаике, выражающейся в архетипах, он



значительно содействовал осмыслению базисных представлений и измерений бессознательного психического и существенно увеличил эвристический потенциал психоаналитической традиции.

Наиболее значительное для последующей науки открытие психолога — явление и понятие *коллективного бессознательного* — означало единый и единообразный, общий для всего человечества психический пласт (Seelenschicht) из которого, в представлении К.Юнга, развивается любая духовная индивидуальность. Это всеобщая, данная историей совокупность связей (Entwicklungszusammenhang), в которую включена индивидуальная душа, как «некое подобие моря, по которому плывет как корабль индивидуальное сознание»<sup>27</sup>.

Именно поэтому концепция бессознательного психолога была воспринята не только последующей западной психологией, но и художественно «переработана» некоторыми писателями (В.И.Иванов, Г.Гессе и др.), воспринимавших историю как соотнесенную с жизнью цепочку казуального опосредования, рисовавших в тонах «глубинной психологии» путь «индивидуации», продвижения субъекта к целостной личности через встречу со своим бессознательным и понимавших индивидуальную душевную жизнь как некую внутреннюю драму со множеством персонажей.

Высокую оценку концепция коллективного бессознательного психолога, выражающихся в архетипах, получила у В.Гейзенберга и некоторых других представителей точных наук. В статье «Смысл красоты в точных науках» В.Гейзенберг излагает сходное с К.Юнгом понимание архетипов как «образов эмоционального содержания, являющихся выражением еще не самого знания, но некоего предчувствия его, и одновременно как инстинктивных форм идеаций, выступающих, по его мнению, в качестве упорядочивающих операторов и словообразователей в мире символических образов»<sup>28</sup>.

Идеи К.Юнга нашли свое специфическое преломление в неофрейдистской эстетике. В частности, в методе *шизоанализа* Ж.Делеза и Ф.Гаттари, где целью этого метода было определено выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, кратким путем к которому явилось искусство, обращенное к иррационально-бессознательной сфере»<sup>29</sup>. При этом систематическое изложение философских и психологических воззрений К.Юнга — задача в достаточной степени сложная и едва ли до конца разрешимая, ибо его мышление, по мнению некоторых авторов, порой страдает очевидной несистематичностью<sup>30</sup>.

И действительно, стиль и форма изложения психолога иногда оставляет возможности для различных и взаимоисключающих выводов, а формулировки по большей части наделены колеблющимися и

«многомысленными» значениями. Не случайно критики психологического учения К. Юнга, как мы уже отмечали, упрекали его в эюдности изложения и излишней метафоричности стиля даже тогда, когда речь шла о сложных психологических вопросах его концепции бессознательного, когда, казалось бы, сама образная семантика этого стиля способствовала наибольшей наглядности и ясности в изложении сложнейших психологических вопросов его концепции коллективного бессознательного.

В полной мере подобные оценки можно отнести и к представлениям К. Юнга о психологическом механизме «автономного комплекса» в искусстве, которые можно оценить и как привнесенную сущностную, на наш взгляд, психологическую новацию, и как определенное событие в плане получения пусть не вполне оформленных, но в целом адекватных научных гипотез о наиболее сложных и универсальных механизмах психики, не оцененное ни современниками К. Юнга, ни в ходе дальнейшего развития психоаналитических представлений о бессознательном. При этом важно отметить, что явление «автономного комплекса» в его понимании являлось не только неким психологическим и одновременно творческим механизмом в искусстве. Психолог обозначает это понятие и как своего рода знаковый термин, проецируя и «экспандируя» свойства автономности *на все* бессознательные явления, обосновывает не только автономный, но и объективный характер бессознательных процессов, выходящих на поверхность в виде также объективных в психологическом плане реалий — в видениях, трансах, образах, создаваемых художниками и поэтами.

Примечательно, что анализ этого явления у психолога основывался не только на его личных наблюдениях современной ему художественной тактики, но и во многом на обобщении им многолетних и многочисленных клинических наблюдений. В том числе и случаев аномальных и патологических проявлений психического мира, а также на тех объективных параллелях, которые он усматривал между психологией искусства и мифологией, этнографией, историей культуры в целом. Именно К. Юнг ввел в психоанализ метод проведения параллелей между фантазиями, сновидениями и религиозно-мифологическими символами в различных культурах. В этом смысле первобытное мифологическое мышление для него предмет не только давнего прошлого, но некая *биопсихологическая константа*, важнейшее измерение человеческого бытия.

В работах К. Юнга достаточно много рассуждений не только о психологии художника, но и попыток осмысления различных культурных символов — от общекультурных «мифологем» и символов сно-

видения до «архетипических структур» тех или иных произведений искусства. Некоторые феномены литературы, например «Фауст» Гете, музыкальные *драмы* Р.Вагнера и др., — занимали его всю жизнь, а замечания, их касающиеся, рассеяны по самым разным книгам и статьям психолога. В этом смысле можно сказать, что психология К.Юнга не только весьма интенсивно искала контакты с искусством, но и обобщала значительный период «культурно-психологической» практики человеческой истории.

В оценке же современных ему видов искусства и художественных произведений психолог проявляет исключительный такт и осторожность, заявляя, что опасно в этом плане говорить о собственной эпохе, ибо слишком велик размах сил, вовлеченных сегодня в игру. Тайна же творческого начала, утверждал он, так же, как и тайна свободы воли, есть проблема трансцендентная, которую психология может описать, *но не разрешить.*

К сожалению, невзирая на явный эвристический потенциал, описание и объяснение явления «автономного комплекса» в искусстве, которое, как мы уже сказали, с полным правом можно отнести к области эстетико-психологических феноменов, не получило в дальнейшем необходимых элементов понятийно-концептуального оформления ни у самого психолога, ни у его последователей. И поныне описание К.Юнгом психологического механизма этого явления представляет собой попытку осмысления скорее феноменологического, чем строго научного характера, основанного на специфических формах допущений, метафор и не до конца сформулированных рабочих гипотезах, порой не без блеска литературно и стилистически выдержанных автором.

Тем не менее о чем бы ни говорил К.Юнг — будь то психология художественного творчества или невротические симптомы и символы алхимии, психолога неизменно занимали внутренние, наиболее сокрытые и от интроспекции, и от научного анализа законы образотворческой способности человека, а его исследовательские интенции, как правило, соприкасались с конкретным изучением литературы и искусства. Вследствие этого отдельные стороны намеченной К.Юнгом концепции душевных структур поддаются некоторой эстетической и моральной экспликацией, а его работы в этом плане содержат немало оговорок относительно возможности для психологии решить задачи литературоведения, искусствознания и эстетики.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Юнг К.* Современность и будущее. Минск, 1992. С. 58.
- <sup>2</sup> См.: *Юнг К.* Сознание и бессознательное. СПб., 1997. С. 71.
- <sup>3</sup> *Юнг К.* Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 125.
- <sup>4</sup> Последней формулировкой психолог обозначает искусствоведение.
- <sup>5</sup> По-видимому, столь мажорное для эстетики определение нуждается и в соответствующем комментарии. На наш взгляд, трудно было бы назвать здесь какого-либо иного автора в истории науки Нового или Новейшего времени, который дал бы столь исключительно высокую и значимую оценку эстетике как области философско-психологического знания.
- <sup>6</sup> Цит по кн.: *Geschichte der psychologischen Aesthetik.* Von C.G.Allesch. Zurich, 1987. S. 429.
- <sup>7</sup> Подобного рода в достаточной степени туманные и неопределенные формулировки свойственны стилю изложения психолога вообще и содержатся практически во всех его работах. В этой связи критики К.Юнга неоднократно и, возможно, справедливо упрекали его не только в этюдности изложения, но и в том, что многие из его формулировок наделены «колеблющимися» и многоплановыми значениями.
- <sup>8</sup> *Geschichte der psychologischen Aesthetik...* S. 428.
- <sup>9</sup> *Ibidem.*
- <sup>10</sup> *Юнг К.Г.* Феномен духа в науке и искусстве. С. 113.
- <sup>11</sup> В основе и личного, и коллективного бессознательного у К.Юнга лежит еще один, наиболее фундаментальный уровень бессознательного — *психoidное бессознательное*, обладающее свойствами, общими с органическим миром и относительно нейтральным «характером», в силу чего оно, не будучи в полной мере ни психическим, ни физиологическим явлением, практически не подлежит осознанию, ни соответственно рациональному осмыслению.
- <sup>12</sup> *Юнг К.Г.* О психологии восточных религий. М., 1994. С. 133.
- <sup>13</sup> *Юнг К.* Феномен духа... С. 114.
- <sup>14</sup> Там же. С. 116, курсив мой. — *А.Л.*
- <sup>15</sup> См.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 103—129.
- <sup>16</sup> В этом контексте мы полагаем важным обратить внимание на одно из интереснейших и глубоких, на наш взгляд, психологических наблюдений К.Юнга, выраженном, в частности, в его замечании о том, что психология творческого индивида — это, собственно, *женская психология*, ибо творческое начало вырастает из бессознательных бездн, в настоящем смысле этого слова — из царства Матерей.
- <sup>17</sup> Из сферы личного бессознательного, замечает психолог, в искусство также вливаются источники, но мутные, которые в случае своего преобладания делают художественное творчество не символическим, а *симптоматическим*, и этот род искусства и творчества, вновь иронизирует К.Юнг, мы без особого ущерба и сожаления можем перепоручить фрейдовской методике психологического промывания.
- <sup>18</sup> Цит по: *Geschichte der psychologischen Aesthetik...* S. 430.
- <sup>19</sup> *Юнг К.* Феномен духа.... С. 128.
- <sup>20</sup> Там же. С. 130.
- <sup>21</sup> «Подобный подход к психологии творческой индивидуальности, — пишет психолог, — получил определенное признание и широкую известность. Однако я утверждаю, — говорит он, — что простое сведение визионерского переживания к

личному опыту художника делает это переживание чем-то ненастоящим, ибо оно теряет свой «характер изначальности», свое изначальное видение, становясь *симптомом*, а мрак и хаос, за ним стоящие, снижаются до уровня простой психической помехи» (Там же. С. 131).

22 Там же. С. 136.

23 Там же. С. 139.

24 Там же. С. 140.

25 См.: Там же. С. 139.

26 *Юнг К.Г.* Современность и будущее. Минск, 1992. С. 59.

27 Цит. по: *Geschichte der psychologischen Aesthetic...* S. 430.

28 См., напр.: Вопросы философии. 1979. № 12. С. 58. Напомним читателю, что один из создателей квантовой механики, лауреат Нобелевской премии (1933) Вернер Гейзенберг являлся одним из выдающихся немецких физиков последнего столетия.

29 Подробнее об этом см.: *Маньковская Н.Б.* Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995. С. 57-72.

30 См., напр.: *Аверинцев С.* Аналитическая психология К.Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 141.

## **Эстетический принцип организации пуранических текстов в древнеиндийской традиции**

Эстетика — вот подлинная ось бытия, ибо человек всегда занят поисками удовлетворения потребности вкуса. Эстетическое ближе к каждому, чем что-либо иное, и выбор человека, незаметно для него самого, определяет эстетическая доминанта. Эстетическое — это особый код накопления и снятия информации. Эстетический код также отвечает за воспитание, ибо истинная этика возможна, когда я ощущаю вкус от правильного, гармоничного поведения и иное поведение становится противно моей природе. Знание без образования — это теория, а воспитание без знания — дрессировка. Высшее развитие этических систем — спонтанная любовь к правильному действию.

Эстетический код сосуществует с рационально-теоретическим кодом и утилитарным кодом. Последние два кода тесно связаны друг с другом. Индуктивные выводы по методу остатков, сходства, отличия, сопутствующих изменений приводят на практике к правдоподобным результатам, т.е. если основой утилитарного действия выступает теория, то мы можем прийти при правильной организации процесса к успехам в практической деятельности. Однако для того, чтобы теория действительно позволила достигать результатов, она должна быть как можно более общей, абстрагированной от конкретных событий и работающей с математической природой вещей. Установка на теоретическую кодификацию информации делает знание обезличенным. Теория в современном понимании — это форма, лишённая отношений, десубъективированное «оно». В то время как эстетическая кодификация информации означает преобладание личного отношения и вкуса.

В древнеиндийской литературе представление о структуризации знания согласно определенным кодам восприятия закрепилось в классификации литературы на разделы карма-канда и гьяна-канда. Первая отмечает утилитарный подход к миру и представляется самхитами. Высшая цель карма-канды заключается в вознесении на райские планеты. Раздел гьяна-канда, представленный упанишадами, имеет установку на теоретическую кодификацию информации. Здесь совершенство мыслится в понимании отличия «я» от не-«я».

С проблемой кодификации информации связана распространенная в ведийской литературе оппозиция гьяна-вигьяна. Гьяна выступает как снятая форма всего, объективные качества вещи. Вигьяна — это личностное знание, в котором присутствует еще и эстетический код. Вигьяна выше гьяны с точки зрения значимости для индивида. Гьяна получается через посредство теоретического кода, вигьяна же приходит через эстетический код.

Метод выделения эстетического как особого способа кодификации информации, позволяет решить проблему интерпретации инокультуры. Известно, что наше сегодняшнее понимание других культур обусловлено западноевропейской познавательной парадигмой, т.е. теоретическим кодом. При этом если другая культура не соответствует принятому уровню рассудочности, то она расценивается как иррациональная мешанина, интеллектуальный разврат и логическая нечистоплотность<sup>1</sup>.

Действительно, если попытаться приблизиться к мифу с рациональной точки зрения, то мы найдем там лишь опровержение всем формальным законам логики. Утилитарный код также не позволяет взаимодействовать с телом мифа и вместе с тем известно, что миф играл роль, сравнимую с ролью науки в жизни человека, даже гораздо большую, т.к. наука не может быть столь глубоко личностной, нежели миф. Плодотворный анализ мифа можно провести, лишь учитывая его эстетическую кодификацию. Миф предполагал соответственно и эстетическую декодировку. Поэтому сейчас, когда мы обращаемся к мифу с теоретическим кодом, мы вынуждены характеризовать его как нечто примитивное, а с точки зрения практического действия миф вообще лишен здравого смысла.

Все эти положения позволяют по-иному взглянуть на репрезентативность и истинность произведений с доминирующей эстетической кодификацией. Одним из видов такой литературы являются пураны, древнеиндийские нарративы, центральной темой для которых являются повествования об игровом характере реальности.

Известно утверждение, что пураны и близкие им по духу итихасы<sup>2</sup> завершают веды, делают их полными (samupabR<sup>^</sup>i.nhayet)<sup>3</sup>. Приставка — sam и корень — bRh, использованные в «Махабхарате», в этом контексте подчеркивают законченность, полноту, глубину положения пуран и итихас в корпусе ведийской литературы. Пурана — это еще и то, что приносит удовлетворение, насыщает, утоляет, позволяет наиболее полно выразить себя, если взять омоним pUraNa от глагола pUra «заполнять». В зависимости от долготы гласного «пурана» это также и океан (puraNa).

Данное утверждение о месте пуран не состыкуется с научным объяснением положения вед и пуран. И проблема не заключается в признании истинности суждения на ступени мнения или веры, а в попытке декодификации эстетического текста с помощью теоретического кода. Например, «Бхагавата» пурана — это металогическое произведение, организованное по принципу вкуса. Рассказчик исходит из того, что все люди ищут определенный вкус в жизни, но им неизвестно, что существует идеальный эстетический центр как основа всего вкуса.

Для теоретической кодификации достаточно обладать логической подготовкой, но для эстетического прочтения необходимы иные качества. Сама БП устанавливает квалификацию для того, чтобы испытывать всю полноту эстетики бытия — это свобода от себялюбия, замкнутости на корыстных желаниях<sup>4</sup>. С этой позиции становится ясно, что утверждение «пураны завершают ведийскую литературу» следует понимать так, что они украшают ее и восполняют ее эстетически.

Эстетическая организация пуран по-новому позволяет объяснить проблему периодизации ведийской литературы. В индологии принято разделять раннюю ведийскую литературу («Rg» веда и другие шрути, откровения), брахманы и упанишады от эпической литературы («Ramayana», «Mahabharata»). Лингвистика позволила размежевать санскрит в этих произведениях на разные уровни и сделать вывод о позднейшей мифологизации изначальной ритуальной поэзии и адаптации к местным аборигенным культам. Исходя из этого, самой поздней из всей литературы, передаваемой на санскрите, являются пураны. Это произведения, созданные брахманами в поддержку нарастающим культам Вишну (Кришны) и Шивы (Шакти) и их повествования размером в 400 тыс. стихов не имеют реальной основы.

В самих пуранах признается разделение вед на четыре части и выделение итихас и пуран в пятый класс. Вместе с тем пураны и итихасы позиционируют себя как гармоничную часть ведийской литературы. Объяснение этому видимому противоречию можно предло-



жить на основании концепции эстетической кодификации культурного опыта. Два раздела литературы различаются в контексте специфики их организации. В ведийских текстах преобладает утилитарный код, а в пуранах — эстетический.

Гимны вед — это откровения бардов-риши, которые вербализуют свои прозрения в форме текстов, становящихся затем каноническими. Ведийская литература обретает письменное выражение из потребности точной передачи гимнов и жертвенных формул. Ритуал был столь важным культурообразующим принципом, что точность его несколько нельзя было изменить, т.к. пунктуальное выполнение ритуала гарантировало порядок во вселенной. Поэтому оказались записанными самхиты — сборники гимнов, в то время как метафизические спекуляции упанишад и нарративы пуран передавались какое-то время изустно. Нечто подобное происходило и в параллельных архаических обществах с их эзотерическими текстами, где устная передача текстов сохранялась как система передачи знания вплоть до пятого века до н.э.

Гимны вед — это кодификация опыта откровения религиозных гениев. Когда последующие учителя не могут ничего процитировать из прошлого опыта шрути, они испытывают необходимость в новом откровении. Так они произносят то, что не подтверждается предыдущими текстами не потому, что это противоречит им, а потому, что это не находит аналога в них. Новые тексты становятся источником сличения практики и идеала, учебником для последующих поколений, способом проверки достоверности духовного опыта. Литература преданий символизирует переход на принципиально иной уровень организации опыта — эстетический.

Сейчас принято считать, что название «пятая веда», употребленное в «Чхандогья» упанишад (7.1.4), по отношению к пуранам и итихасам не больше чем панегирик, его не следует понимать буквально. Позиция эта не нова. Еще Джива Госвами<sup>5</sup> спорил с ней, утверждая, что такая иносказательность не свойственна риши, они бы не стали говорить таким образом, если бы не принимали это сами. Завершать, обрамлять что-либо может лишь однородное по составу. Так золотую полоску завершить может лишь золото, а не свинец<sup>6</sup>. Пураны — это эстетическое обрамление ведийской литературы. Они восполняют то, что отсутствует в ритуальной поэзии — созерцательное, непрагматическое восприятие и отношение к миру. Не случайно уже «Бхагавадгита» критикует веды за то, что они прельщают ум человека цветистыми словами и увлекают его к хорошему<sup>7</sup>. Вместо этого «Бхагавата» пурана провозглашает самодостаточность эстетического любования Благом.

Если шрути почитались как вечный звук, нисходящий с духовного уровня и направляющий человеческое общество к культуре самосознания, то ценность пуран в том, что эти предания персонифицируют уровень трансценденции и эстетизируют его. Этос смрити делает их эстетической (расика) частью ведийских произведений. Коммуникация расы, или определенного эмоционального настроения, вкуса к духовному — такова задача пуран и итихас и она отличается от общей цели вед, которая заключается в том, чтобы соотнести индивида с Законом. Лишь упанишады и частично брахманы несут интенцию вывести человека за рамки обыденного опыта<sup>8</sup>, приоткрыть свет трансцендентного через отрицание земного (нети, нети). Если упанишады за редким исключением делают это, обращаясь к великому Оно, брахману, духу, не имеющему начала и конца, пронизывающему все и стоящего за всем как его принцип, то итихасы и пураны имеют дело с его личностным аспектом. Они дают понять, что Абсолюта может снизойти на землю как личность и проявлять здесь божественную игру (лила). Шрути не лишено эстетики, оно прекрасно своим ритмом и звучанием, но смрити восполняет веды еще и эстетикой содержания. В этом своем значении смрити становится литературой для народа, т.к. не ограничена только брахманским изучением<sup>9</sup>. Популярность этой литературы свидетельствует о ее подлинной значимости для человека. Слушатели пуран в древности испытывали эстетическое потрясение при обсуждении их тем. Ломахаршана, один из первых сказителей пуран, своей виртуозностью пересказа пуранических историй вызывал у слушателей поднятие волос на теле, трепет восторга<sup>10</sup>.

С точки зрения принципа эстетической организации пураны предстают как ведийская история, отобранная по ценностно-смысловому признаку. Например, Г.Бэйли, проанализировав «Вамана» пурану в парадигматической перспективе, показал, каким образом идеология бхакти оказывалась тем самым моделирующим фактором, который помогал сказителю отбирать определенный мифический материал<sup>11</sup>.

Истории пуран носят дидактический характер. Для древних обществ вообще было характерно синкретичное восприятие «истории» и «историй» (такова, например, история Геродота). Пураны — это динамичные произведения. До сих пор на «Бхагавата» пурану продолжают писать комментарии. Так в XIV в. очень влиятельный комментарий к БП предложил Шридхара Свами<sup>12</sup>. В XV в. последователь Мадхвы Виджаядхваджа написал объяснение на БП<sup>13</sup>. В XVI в. БП детально откомментировал Джива Госвами<sup>14</sup>. В XVII в. свои объяс-

нения к БП предложил Вишванантха Чакраварти<sup>15</sup>. В 1923—35 г. Бхактисиддханта Сарасвати написал комментарии к БП<sup>16</sup>, а в 1964—77 г. — А.Ч.Бхактиведанта Свами<sup>17</sup>.

Таким способом, прибывали пураны и в прошлом. Это многослойные произведения, где последнему звену рассказчиков может предшествовать еще десяток других. Пурана — это живое слово, сказ, творящийся каждый раз заново. И дело часто не в массиве информации, а в эстетическом состоянии передачи произведения. Так «Бхагавата» пурана утверждает, что для ее изложения необходима личность бхагавата, ценитель ее вкуса. Поэтому пурана возможна только «здесь и сейчас», ее нельзя, строго говоря, записать на какой-то физический носитель. Ибо те незримые структуры вкуса, аффинируемые слушателю во время слушания, уникальны и невоспроизводимы техникой. Для ее коммуникации необходима интенциональность сказителя и желание слушать. При внимании к произведению человек сам развивает квалификацию для его дальнейшего воспроизведения. Каждый сказитель обогащает пурану своим субъективным вкусом, а техника не может быть субъективной. Так прирастает и восполняется пурана (sam-upabRmhitaH).

Самые древние «наросты» слились с самим текстом и не считаются более комментариями. Именно поэтому датировка пуран бесперспективна. Можно утверждать, что «Вишну» пурана была в 1045 г. н.э., можно сказать, что она старше на 500 лет<sup>18</sup>, однако равно можно полагать, что истории о Вишну (букв. перевод «Вишну» пурана) были уже в РВ. Это еще одна причина считать веды единым некогда текстом. Отдельные гимны, фрагменты и стихи повторяются как в шрути, так и в смрити. Причем дело здесь не в том, что куски шрути затем вставлены в смрити. Встречаются истории, которые лишь схематично обозначены в шрути (три шага Вишну в РВ, история про рождение Агастья), но затем подробно излагаются в пуранах. Все главные пураны можно возвести к некоторому эпическому ядру, которое последователи тех или иных богов обрамляли в духе преданности своим патронам. Поэтому те же самые истории в разных пуранах получают иногда совсем отличные интерпретации.

Принцип эстетической организации опыта сказывается и на функциональных различиях шрути и смрити. Основная часть шрути использовалась только для точного воспроизведения в ритуалах, изменять их было запрещено, поэтому эти части вед действительно кодифицировались в более ранний период. Исследователь Елизаренкова Т.Я. отмечает, что «культовая поэзия разных народов вообще отличается архаичностью и консерватизмом»<sup>19</sup>. Располагала к этому также и эсхатология

вед, которые говорят о том, что в четвертый космический цикл наблюдается упадок ведийского знания, его искажение. Истории пуран, напротив, передавались сказителями, приукрашивались, к ним добавлялись новые истории и были они записаны лишь к началу 1 тыс. н.э., а то и позднее, когда санскрит уже претерпел изменения. Поэтому кажется, что самхиты из шрути древнее, а пураны «новее». Поэтому необязательно считать, что лингвистические различия в шрути и смрити вызваны исключительно хронологическими факторами.

Говоря о функциональном анализе вед, целесообразно вспомнить и ту последовательность, которая применялась в ведийской традиции при их изучении. Неженатые ученики заучивали самхиты, домохозяева — ритуалы брахманов, отшельники — лесные книги араньяки, а странники постигали метафизику упанишад. Самхиты — наиболее символические и поэтому сложные для интерпретации источники. Заучивание наизусть не всегда способствует личному осмыслению текста, особенно в молодом возрасте. Принимая во внимание сложность передачи вед, неудивительно поэтому, что они «стали недоступны нашему сознанию, за исключением лишь их словесной оболочки — языка, который тоже весьма затруднен для понимания по причине его архаичности и невнятности, и что предпринимаются попытки самого неадекватного истолкования, низводящие это великое творение... до уровня неудобочитаемой писанины, бессвязной мешанины нелепостей, порожденных бедностью воображения...»<sup>20</sup>. Самхиты — это функциональные произведения по своей природе, не дидактичные. Изучать ведийскую эпоху лишь на основании самхит подобно тому, как если бы наши далекие потомки стали изучать эту эпоху на основании найденного технического паспорта к автомобилю. Самхиты кодифицируют огромный пласт ведийского знания в семиотически многосложные формулы. Пророческий пафос самих вед направлен на утверждение того, что для будущих поколений главной ведой будут не самхиты, а итихасы-пураны. В пуранах также говорится о том, что с течением времени важность литературы смрити возрастала. Предание гласит, что в начале существовала только одна Веда, но примерно 3000 лет до н.э. она была разделена на пять частей — четыре самхиты и исторические хроники (итихасы-пураны)<sup>21</sup>.

Содержание пуран и итихас часто интерпретируется как «мифологическое», причем миф понимается как вымысел, фантазия, неправдоподобное описание действительности. Вместе с тем в древнеиндийской традиции, равно как и в античном мире, не делали различия между историей и историями, поэтому в этих повествованиях

тесно переплелась жизнь людей и богов<sup>22</sup>. Для нас сейчас важно то, что мифология пуран и итихас суть не просто этиологические, космогонические, антропогонические и прочие мифы. Это повествования, обращенные к глубоко личностным переживаниям человека. Они содержат витальные смыслы, энергию действия незаинтересованного отношения, свободного от примесей теоретического и утилитарного. Поэтому их можно выделить в особый вид эстетического мифа. На основании анализа БП можно выделить следующие характерные признаки эстетического мифа:

1) качества самого мифа:

а) способ передачи (музыкальный, песенный<sup>23</sup>);

б) способ получения (на слух<sup>24</sup>);

в) поэтичность мифа<sup>25</sup>;

д) самодостаточность мифа (если нет вкуса, то он должен появиться благодаря самому внимательному слушанию<sup>26</sup>);

е) психотерапевтический и катарсический эффект мифа<sup>27</sup>;

2) условия восприятия эстетического мифа:

а) ненасилие по отношению к другим существам<sup>28</sup> (насилие по отношению к невинным закрывает возможность смиренного восприятия мифа);

б) внимательное слушание<sup>29</sup>.

Принцип эстетической организации жизненного опыта объясняет, почему самое рассудочное существо имеет порой самую иррациональную мотивацию. Как это ни банально звучит, но самым главным во все времена является «личная жизнь» человека, а это ни что иное, как принцип эстетической организации опыта, т.к. «личная жизнь» фактически означает отбор фактов, основанный на индивидуальном «вкусовом» мироощущении.

Мотивация дает энергию действия. Имея некоторый вкус, индивид уже мотивирован его воспроизводить. Вкус — это автореферентная структура, он требует самовоспроизводства, посвящения себя ему, самопредания.

Безграничный ВКУС являет себя ограниченному субъекту. В зависимости от своей опоры человек удовлетворяет эстетические потребности, находя истину вкуса в вине, состязании, философии и т.д. При этом он не задумывается, что вкус, привлекающий столь разных людей к столь разным вещам — ОДИН и ТОТ же. Он самодевулирующим образом проявляется как самоорганизующаяся эстетическая система. В нее включены разные субъекты эстетических отношений, которые стараются не спорить о вкусах в современном плюралистическом обществе, но объект эстетического наслаждения у них не раз-

личается. Он лишь коррелирует с разбросанными в мире вещами, являясь нам то в одном образе, то в другом. Разнообразные феноменальные вещи не обладают такой привлекательностью, какой обладает удовлетворение от предвкушения обладания вещью. Вещи как таковые не дают наслаждения. Наслаждение — это состояние, лишь совпадающее с фактом владения вещью. По мере достижения объекта чувство наслаждения от обладания им блекнет и только новые цели, новые объекты способны вернуть жажду наслаждения. Неуловимость наслаждения подчеркивается парадоксальной зависимостью: чем больше человек следует установке на наслаждения, тем меньше он их получает. БП указывает на то, что причина заключается в неверной интенции индивида, наслаждение должно быть не автореферентным, а интенциональным. Оно действует как стремление удовлетворить высший объект эстетического любования своим служением Ему. На санскрите эта метафизическая опора вкуса называется «Кришна» или «Санкаршана» (образовано от глагола «каршати» — влечь, притягивать). Таким образом Кришна — это, с одной стороны, идеальный эстетический центр, источник вкуса, а с другой стороны — как личность он еще и тот, кто наслаждается эстетическим отношением (Раса-раджа).

Предложенная концепция объясняет, почему возможна многомерная истинность всего глубоко интимного и иррационального. Возьмем, например, феномен религии. Для адепта его религия является истинной потому, что она лучшая, т.е. отвечает его интимным потребностям позиционирования себя в мире. Бог поэтому — это исключительно субъективная и личностная реальность.

БП проецирует высшую реальность, где взаимодействие осуществляется исключительно по эстетическому критерию. Бхагаватам провозглашает высший идеал эстетического монизма, утверждая, что вкус — это Кришна, всепривлекающий принцип бытия, безграничный центр всей любви, красоты и гармонии. Кришна — это высшей степени субъект. И все, что мы видим совершенного и прекрасного в мире, организовано с точки зрения Его вкуса. Поэтому реальность не просто субъективна, а суперсубъективна.

Проблема западной эстетики в соотношении прекрасного с ограниченными эталонами. Она занята генерацией временных эталонов, аналогично тому, как мы задаем меры длины по размерам своего тела — «локоть», длина стопы (foot). Работать с внешними эталонами означает приспособлять эстетику под себя, делать из нее товар (утилитарный код), искусствознание (теоретический код). В своем сознании каждый является самореферентным эталоном эстетического. Однако поскольку я-концепция относительна и ограничена, мир,

организованный вокруг эгоистических эталонов, тоже относителен и ограничен. Система закрыта, значит — неизбежен ее коллапс. Смерть — это разрушение самолюбивой я-концепции, финал авточуждости. «Бхагаватам» утверждает Кришна-концепцию. Структурно БП воспроизводит иерархическую структуру сознания, восходящего от эгоистического утилитарного кода к эстетической реальности. Начиная от второй песни, описывающей творение, и кончая десятой песней, описывающей танец раса Верховного Абсолюта, происходит эстетизация и сублимация тем Бхагаватам. Последние две песни — это подведение итога БП. Бхагаватам постепенно подводит субъекта к эстетическому уровню.

1. В первой песне мы знакомимся с вопросами мудрецов, которые близки по своей постановке к энигматике упанишад: что следует познавать, познав которое нечего больше познавать; к чему следует стремиться, достигнув которое уже нечего больше достигать; что есть благо; в чем смысл деятельности. Для ответов на эти вопросы выбирается Сута Госвами, имеющий уникальный духовный опыт, ибо он присутствовал, когда осужденному на смерть Парикшиту читался в последние его дни «Бхагаватам».

2. Вторая сканда описывает космическое проявление. Человека учат видеть этот мир в связи с Абсолютом. Здесь мы встречаем описание первичного процесса творения (сарга).

3. Третья сканда начинается с истории о Кашьяпе и Дити. Это предание о попытке удовлетворить мирскую страсть эгоистическим способом. В результате на свет появляются демоны (феномены, мешающие эстетическому восприятию): Хираньякша (тот, чьи глаза смотрят только на золото) олицетворяет материальную жадность, а Хираньякашипу (тот, кого интересует только золото и постель) вождление. Далее приводится история о Кардаме и Девахути. Это также история об удовлетворении вождления, однако с помощью благочестия. Как результат, на свет появляется мудрец Капила, который излагает систему теистической санкхьи.

4. Четвертая сканда описывает создание четырех сословий, ведется генеалогическая линия дочерей Ману. В этой песне рассказывается история Дакши, который обрел большие материальные богатства своекорыстной деятельностью, но потерпел крах из-за своего утилитарного отношения к миру. По проклятию Дакша получает голову «отпущенного» животного — козла, символизирующего страсть и близорукость. Другая история обретения богатства связана с царевичем Дхрувой, который для обретения богатства обращается к Богу и в результате получает гораздо большее — духовное благо. Здесь также приводятся сказания о Притху и Прачетах.

5. Пятая сканда описывает деятельность царей Приявраты, Агнидры. Их потомком станет царь Ршабхадева, символизирующий отречение. В пятой песне, ключевой, является история о махарадже Бхарата, чье аскетическое поведение также символизирует отречение, но в случае с Бхаратой разбирается опасность падения с этого пути. Там также приводится описание высших и низших планетных систем.

6. Шестая сканда описывает предписанные обязанности для человечества. История Аджамилы и наставления Ямараджа своим посланникам.

7. Седьмая сканда описывает конфликт демона Хираньякашипу и его сына Прахлада. Рассказывается о поведении совершенного человека, а также идеале семейной жизни. Даются наставления для цивилизованных живых существ.

8. Восьмая сканда описывает сворачивание космического проявления, время различных Ману. Рассматривается аватара Мохини Мурти. Описывается знаменитое пахтанье молочного океана.

9. Девятая сканда продолжает описывать династии сыновей Ману. Повествует о Рамаватаре и о том, как Парашурама уничтожает неверных царей на земле.

10. Десятая сканда — это кульминация эстетического пути Бхагаватам. Первая часть десятой песни представляет перед нами игру Абсолюта (Кришны). Бог в образе ребенка наслаждается эстетическим отношением. Десятая песнь описывает пришествие Кришны, рождение Кришны, убийство Кришной различных демонов, его взаимоотношения с его преданными: поднятие холма Говардхана, танец раса с гопи и т.д.

11. Одиннадцатая сканда описывает проклятие и уход династии Яду. Там же Кришна объясняет систему варнашрамы, излагается духовное знание, философия санкхьи, бхакти йога.

12. Двенадцатая сканда описывает век деградации и признаки Кали-йуги. Там также содержатся следующие темы: четыре типа уничтожения вселенной; последние наставления Шукрадевы Госвами Махараджу Парикшиту; уход Махараджа Парикшита; пураническая литература; обобщение тем Бхагаватам Сутой Госвами; величие Шримад Бхагаватам.

Соотношение прекрасного с бесконечным вырабатывает качество смирения. Эта эстетика требует самопожертвования, предания себя ей как условие взаимодействия с ней. Здесь возможно приспособление себя под нее, а не наоборот. И взамен она дает непосредственное вкушение раса, вкуса от общения с трансцендентным. Именно так, например, возможно истинное постижение иконы в традиции право-



славия — во время молитвенного самозабвения и предстояния перед идеальным видимым обликом. Икона призвана была смягчать человеческую душу и направлять ее к апогею любви и сострадания.

Другим примером эстетической организации опыта в традиции Бахаватам является житие Чайтанья, бенгальского святого XV века, учителя кришна-бхакти. Известно, что кульминацией его практики стали последние 18 лет, проведенные в полном эстетическом упоении красотой Кришны. Единственное произведение, которое дошло до нас от него, являет собой поистине революционный эстетический текст. В восьми четверостишьях конституируется надмирная модальность жизненных актов индивида: «Да одержит победу совместное воспевание имен Бога (Шри Кришна-санкиртана). Оно очищает сердце ото всей грязи, накопившейся за годы, и тушит пожар обусловленной жизни, повторяющихся рождений и смертей. Это движение санкиртаны — величайшее благословение всему человечеству, потому что оно распространяет лучи благословения луны. Это жизнь трансцендентного знания. Оно увеличивает океан неземного блаженства и дает нам возможность полностью насладиться вкусом нектара, которого мы всегда так жаждем»<sup>30</sup>. В свои ранние годы Чайтанья прославился как учитель логики ньяя. Здесь он прощается с теоретическим кодом организации опыта и устанавливает инвариант эстетического самозаброса.

Противоречие между реальностью называния Абсолюта как самодовлеющим актом и личной возможностью составляют острейшую драму: «О, мой Господь, лишь твое святое имя способно даровать все благословения живым существам, и потому у тебя сотни и миллионы трансцендентальных имен таких, как Кришна и Говинда. В эти неземные имена ты вкладываешь все свои божественные энергии, и для повторения этих имен даже не существует строгих и трудновыполнимых правил. О, мой Господь, по своей доброте Ты дал нам возможность легко приблизиться к тебе с помощью твоих святых имен, но я столь неудачлив, что они не привлекают меня»<sup>31</sup>. Из этого текста следуют важные характеристики реформаторства Чайтаньядевы. На социальном уровне он устанавливал эстетическую мобильность каждого человека в стремлении к трансценденции. Сам он происходил из брахманской семьи, но среди его близких спутников были и так называемые «неприкасаемые». Это свидетельствует о надкастовости движения, где любой человек, даже не следующий строгим правилам брахманизма, может принять эстетическое причастие Имени.

Чайтанья признается Кришне в непрерывной преданности ему. Подлинная, полная свобода для него — это свобода внутренняя, но она парадоксальным образом заключается в добровольном рабстве у Абсолюта: «О, Джагадиша, Господь Вселенной, я не хочу копить бо-

гатства, мне не нужно ни прекрасных женщин, ни последователей. Я хочу только одного — беспричинного преданного служения Тебе, жизнь за жизнью...»<sup>32</sup>.

Порыв к Бесконечному, колебание от близости к объекту любви и оставленности им, экзальтация непреодолимого влечения к Абсолюту раскрываются как тревога и разомкнутость, слитность и экстаз: «О, мой Господь, когда глаза мои украсятся слезами любви, текущими без конца, при пении твоего святого имени? Когда голос мой дрогнет, и волосы на теле встанут дыбом при произнесении твоего имени?»<sup>33</sup>.

Они наполняют заброшенностью внутривременное присутствие и усиливают интимную сопряженность с божественным: «О Говинда! В разлуке с Тобой каждое мгновение тянется для меня как вечность. Из глаз моих ручьями льются слезы и я чувствую, что мир пуст, когда в нем нет тебя»<sup>34</sup>. В Шикшаштаке очень ярко выразилась тоска по полному бытию и жажда эмоциональной трансценденции.

Однако самая радикальная реформа Чайтаньядевы — в утверждении эстетического характера трансценденции, осуществляемой через именование Бога-личности. Обычно в имени содержится лишь субъективное отражение объективных качеств. Так слово «ладонь» происходит от славянского «длань», которое, в свою очередь, восходит к слову «доль», что означает «углубление». Некоторое подобие формы отражается в назывании объекта. Имена поэтому достаточно условны, объект-норепрезентативны. Чайтанья делает упор на том, что личные имена Бога представляют независимую реальность и самодостаточны не только для трансценденции, но и для богообщения. Если до этого обращение к имени Божества было сковано конвенциями ритуалистического действия, утилитарного кода, то в Шикшаштаке устанавливается новый эстетический идеал — всегда бескорыстно звать к Имени Бога<sup>35</sup>.

Возвращаясь к кодам организации жизненного опыта, следует отметить, что когда основанием для теоретического действия служит эстетический код, то мы имеем типичные примеры популярной индукции «после этого — по причине этого»<sup>36</sup>. Смешение теоретического кода и эстетического дает нонсенс, дикость. Поэтому можно прийти к выводу о том, что они не совместимы. Что касается эстетического и утилитарного кодов, то между ними наблюдается большее согласие. Утилитарное действие на основе теоретического кода дает НТР, а утилитарное действие на основе эстетического — религию. Тем не менее утилитарное и теоретическое подчинены эстетическому, они «безвкусны» сами по себе. Эстетическое — это универсалия культуры, задающая энергию действия для всех кодов.

## Примечания

- <sup>1</sup> Monier-Williams. Religious Thought and Life in India. P. 34—35.
- <sup>2</sup> Когда проводят грань между итихасами и пуранами, то делают это по жанровому принципу. Итихасы — это былины с центральным героическим сюжетом. Пураны должны обладать другим набором содержательных признаков: в них должны раскрываться темы первичного творения (сарга), вторичного творения (пратисарга), генеалогия правителей (вамша), космические циклы и их повелители (манвантарани), дальнейшее повествование об именитых родах (вамшанучарита).
- <sup>3</sup> itihAsa purANAbhya.n vedaM samupabR^i.nhayet. bibhetyalpashrutAdvedo mAmayaM pratarishyati [МБ 1.1.204].
- <sup>4</sup> nivRtta-tarSair БП 10.1.4.
- <sup>5</sup> Джива Госвами (1533—1618) — философ-ведантист в традиции бенгальского вишнуизма. Оставил десятки томов авторских работ и комментариев.
- <sup>6</sup> Jiva Goswami. Tattva-sandarbha 12.2.
- <sup>7</sup> yAm imAM puSpitAM vAcAM... БГ 2.42.
- <sup>8</sup> Из тьмы на свет, как гласит ведийское изречение: tamasi mA jyotir gama.
- <sup>9</sup> strI-zUdra-dvijabandhUnAM trayI na zruti-gocarA БП 1.4.25.
- <sup>10</sup> «Ваю» пурана 1.69.
- <sup>11</sup> **Bayley G.M.** A New Study of the Vamana Purana. Indo-Iranian journal. 1986. Vol. 29. № 1. С. 1—16.
- <sup>12</sup> SrIdhara Swami. BhAvArtha-dlpikA.
- <sup>13</sup> VijayadhvaJa. Pada-RathAvalI.
- <sup>14</sup> JIva GoswAmI. Krama-Sandarbha, Brhad-krama-sandarbha.
- <sup>15</sup> vizvanAthacakravartI. SarArtha-DarSinI.
- <sup>16</sup> Bhaktisiddhanta Sarasvati. Ananta-gopala Tathya, Sindhu-vaibhava Vivrtti.
- <sup>17</sup> The Bhaktivedanta purports.
- <sup>18</sup> **Снесарев А.Е.** Этнографическая Индия. М., 1981. С. 240.
- <sup>19</sup> **Елизаренкова Т.Я.** «Ригведа» — великое начало индийской литературы и культуры // Ригведа. Мандалы I-IV. М., 1989.
- <sup>20</sup> **Гноу А.** Основы индийской культуры // Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XX века. М., 1987. С. 344.
- <sup>21</sup> БП 1.3.21.
- <sup>22</sup> Греческое muthos означает речь, высказывание, повествование (Гомер) и лишь у Пиндара миф указывает на заблуждение, становится оппозицией логосу, исторической правде.
- <sup>23</sup> upagIyamAnAt БП 10.1.4.
- <sup>24</sup> zrotra БП 10.1.4. (а также: tac chraddadhAnA munayo... 1.2.12).
- <sup>25</sup> uttamazloka БП 10.1.4.
- <sup>26</sup> naSTa-prAyeSv abhadreSu nityaM bhAgavata-sevayA БП 1.2.12.
- <sup>27</sup> bhava-auSadhAt БП 10.1.4.
- <sup>28</sup> vinA pazu-ghnAt БП 10.1.4.
- <sup>29</sup> zuSrUSoH zraddadh Anasya БП 10.2.16.
- <sup>30</sup> Шри Шишкшаптака 1.
- <sup>31</sup> ШШ 2.
- <sup>32</sup> ШШ 4.
- <sup>33</sup> ШШ 6.
- <sup>34</sup> ШШ 7.
- <sup>35</sup> kIrtanIyaH sadA hariH (ШШ. 3).
- <sup>36</sup> Например: щеки горят, значит, вспоминает кто-то.

### **Словесность в эстетическом**

Речь пойдет об эстетическом только в связи с художественным, так как эстетическое само по себе константно, неотъемлемо от лирического в человеке, от его самовыражения, от внутренней магии чувственности и любви к мере и порядку вещей психейного мира, тогда как художественное не постоянно, несамостоятельно и без эстетического не существует, и зависит не столько от мастерства, сколько от таланта или гениальности субъекта, зависящих только от того, насколько тесно и глубоко субъект связан с мирозданием, насколько прочна его связь с природной гармонией и насколько крепко его память привязана к времени бытия Вселенной.

Простой пример — «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина. Два творца, два мастера, но об одном известно только то, что он якобы отравил другого, а о другом, — что он — Моцарт, выливающий звучание мира в инструмент так, что этот мир становится слышным всем, кто и не пытался его услышать. Да и сам Пушкин рассуждает об этом не стихами, а поэзией, минуя технику стихосложения во внутренней логике текста, оперируя на первый взгляд беспристрастной игрой в черного человека, якобы явившемуся Моцарту то ли наяву, то ли в призрачном видении. Глубинное знание о мире — черный человек. Это мир, где бездны духа выплескиваются из человеческой личины и поглощают человека как социальный модуль. Дух сильнее оболочки, он ее растворяет, и человек обращается в прах. Совокупность себя и бездны — это слом социальной адаптации, растворение во времени, которое просочилось в тебя из Вселенной и зазвучало как «Реквием» в мире условных форм гибельной культуры. Лирическое, эстетическое перешагивает через социальные барьеры исторического простран-

ства, разыгрывая битую карту ремесла в вихревом потоке ритуального жертвоприношения. Моцарт встретился с самим собой ненастной ночью — черным человеком было его эго, которое раздвоилось на время и вечность, и вечность крутила его, позволяя насладиться мгновенной связью земли и неба, травы и дождя, сапога и дороги... Вечность манила песней, а время хранило рефрены земной печали и печать исторической лжи. Черный человек боялся Моцарта. И не зря. Сальери Моцарта не убивал. Он чист, как младенец. Моцарт ушел сам. Ушел в то немерное пространство, из которого шел звук, манящий, как дудочка крысолова, где время растекалось в пульсации Вселенной и бликовала пустота, соединяя биение пульса с ритмом отраженного в Моцарте звука, и торопилось к клавишину, бросая хрупкие пальцы музыканта на белое поле глухого инструмента. Сальери этого не понимал. Он выправлял чудо на число, от трудился и страдал, а легкий Моцарт парил в пространстве, воспроизводя его полифонию в физиологии человеческого слуха. В самом Моцарте слились воедино эстетическое и эстетика, они стали неразличимы и нерасчленимы в его музыке, и он сам и его музыка стали единым целым. Ему не надо было, как Сальери, придавать перстам «сухую беглость», умертвляя звуки и проверяя их гармонию алгеброй. Иная степень эстетической зрелости была начертана ему судьбой, иначе его психика реагировала на историю мира, на Историю как на материю пространства, в которую время закладывает генетическую память о Вселенной чаще всего именно через звук. Время звучит, переключивая хронометраж социума эстетикой запечатленного факта, который есть история по отношению к чувству времени. Значит, эстетика и есть «мета» — эстетического? То есть психосоматического, физиологического и, более отвлеченного, приближенного к психейному, психо-эмоциональному? Эстетика метафизична эстетическому? Может быть, если еще раз остановится на пограничности психическое-лирическое-интуитивное, то есть на той точке трех пересекающихся параллелей психики, где начинается безграничное эстетическое. А дальше — пустота. Понятия, толкующего формирование эстетического в эстетике, как такового нет. Творчество, сочинение, мастерство — это механика эстетического действия, ремесло, как говорил Сальери. И где же та разящая стрела, которая вздымает крылья ангелов в заоблачный полет? Эта бездна — одной природы с бездной вокруг планеты, когда мы знаем, что Сатурн есть, а дотронуться до него нелегко. Поэтому и не понимает Сальери, что делает безалаберный повеса Моцарт, будто в шалости творящий таинственные чудеса. Магию звука. Театр теней. Но теней чего? Какого мира? И Сальери чувствовал — это голос от-

раженной Вселенной, это песня ее субстанциальной, воплощенной в телесность судьбы — человеческого племени, а тягаться с вечностью послушный ремеслу Сальери не мог. За Моцартом стоял черный человек — его гений, который двигал его душой и заставлял слушать эти движения.

Пушкин чувствовал, что звук — это то самое неуловимое воскресенье, день седьмой, его седьмое небо, то самое божественное, что соединяет Вселенную и ее образ — человека. Звук гармоничен в явлениях; в музыке, в слове, и, если музыка — порог чувственности и воплощения, то слово — божество, дух разума, единоутробия земли, воды, огня, ветра и человека. Слово — метафизика звука, энергетический критерий эстетического, которое начинает «работать» в совокупности всех его составляющих: самого организма, т.е. физики, биохимии, морфологии и т.д. и историйности — своего рода «закладки» времени истории на перфоратор памяти, которая тоже физиологична, но и одновременно «мета-», может быть, сообразна метафоре физики, иносказанию органов чувств в пределе чувственных обобщений. Слово — тот код физики, который несет в себе дух Земли через ее Историю, соизмеряя величины пространств параллелями временных отрезков. Человек воспринимает себя через время-историю в форме слова, и неважно, произнесено оно, сработала ли раскрепощенная фонетика или же оно застряло где-то в фонемном ряду — оно есть в помысле(по-мысли): оно есть метафизика звуков мира. Оно есть Бог. И оно мобилизует язык на творение, отпуская время в эстетику любого произведения.

Как любой поэт, мыслящий метафорой, Пушкин на подсознательном уровне выстроил логический ряд самого звука: музыка — слово. «Моцарт и Сальери» — произведение о звуке, который слышит и воспроизводит человеческий гений, черный человек, который есть в каждом, но ни к каждому приходит. И когда черный человек, то есть эго, не проявляется столь явно, как гений Моцарта, работают какие-то иные механизмы эстетического, что хорошо видно в том же фольклоре, хороводных песнопениях, где мелодия состоит из единых ритмов разрозненных звуков, нот и слов, попадающих в единый с ними музыкальный ряд.

Лиризм — древнейшее воплощение эстетического, а лирика — самая видимая, самая верная форма его бытия. Именно поэтому проще всего говорить о сложном внутреннем мире языком поэзии — здесь больше возможности найти дефиницию практически любому понятию посредством все той же метафоры, другое дело, что сама метафора может быть столь же сложна, как и понятие внутреннего мира, ко-

торое она пытается объяснить. И здесь опять-таки эстетическое попадает в эстетику самого текстового поля, представляя, с одной стороны, некую совершенную эстетическую форму, с другой — многомерную полисистемную фигуру чувственного и психейного мира человека, где опять-таки читается дух и физика и не читается «мета»-, которая тем не менее доминирует и в тексте, и тем более в подтексте.

Чувственный мир будто спиралеобразен: он впитывает в себя звуки внешнего мира, крапленые временем воплощения через историю, возвращая их же в историю и время в виде неких форм: произведенных, или сочиненных как ритуал, где форма как таковая воспринимается либо через слух, либо через зрение, либо, что сложнее всего, через элементы колдовства, которые, нейтрализуя одни органы чувств, включают резервные механизмы иных. Каких? Все тех же, но отображенных оптикой гипнотического взгляда?

Здесь уже не только Пушкин, но и Гоголь поразился великим возможностям «Майской ночи, или утопленницы», низводя флер ночного бархата реки до черного зрения колдуна, который в черном (цвет бездны) пространстве ставит зеркала. И что он видит в них? Преломление пространств. Может быть, это и есть пространства неиспользованных резервов человеческой психики, которые, взаимодействуя со средой обитания, ставят невидимый барьер между своим полноценным бытием «в себе» и его видимым проявлением вовне? И колдун расшифровывает их, соотнося кодовую информацию временных метафор физики и цвета, который может быть абсолютным критерием бездны, где заложена вся символика мистических знаков, читаемых как предсказание, знамение, судьба. Знаки судьбы, которые видит колдун (впрочем, человек с обостренным чувством памяти, которая для него есть некое подобие исторического адаптера, связующего клетку одного организма с клетками других) в черной бездне человеческого взгляда, мертвы, они в периметре зеркал, в замкнутом пространстве, они влекут, пугают, губят... Но там — магия возможностей, звук движения, притяжения их друг к другу и общего — к Земле; физика выпускает дух и все это говорит, говорит. ...Это движение, голос бездны, а она дышит, она поет. Пушкин уловил этот голос в безднах Моцарта. Здесь не стоит понимать буквально, что речь идет о Моцарте как исторической фигуре. Моцарт у Пушкина асоциален, это не более чем художественная фактура, посредством которой художник переводит эстетическое в систему коммуникации. Моцарт у Пушкина — бездна гармонии, преломленное пространство черных пустот, человек, чья психика раскрыла тайну цвета «ничто», предполагаемого пространства зеркал, уловила звук и создала его форму. Звук совершенен.

Он совершенен уже потому, что не требует какой бы то ни было системы для аргументации своей данности. Он сам по себе еще не есть форма, но есть некий знак, предопределяющий и форму, и ее произведение. Так вот Моцарт у Пушкина — знак совершенной формы эстетического, черный человек (маг, колдун), гений, раскодирующий мистику бытия логикой и точностью его звучания. Пушкин понимал, что слово моделирует звук, но далеко не всегда может его оформить. Музыка, музыка может все. И все может черный человек — у человека есть возможность поступка. «Черный человек», эго, может быть просто черным человеком, он может существовать не как фантом, а как реалья, растворяясь в бренном мире как плоть. И это уловил и понял Гоголь, выводя колдуна в свой художественный мир не как медиум, а как персонаж. «Вечера на хуторе близ Диканьки» — что ни повесть, то сказка, черти, ведьмы, колдуны... «Миргород»: дьявольский дух сливается воедино с персонажем эпического повествования и ублажает событийный фон поступком, приводя Бульбу на виселицу, а Хому Брута — на погост. А «Нос», «Портрет», «Шинель»? Почему майор Ковалев и его нос — абсолютная идентификация «Реального» и «нереального» персонажей в единую текстовую энергетику? Реальное и вымышленное в пределах художественного текста, раздвоение, расщепление фигуры на «до» и «после», целое и его часть... Зачем? Почему мертвый Акакий Акакиевич бегаёт по городу и ищет свою шинель? Ее украли, чиновник умер, почему покойнику холодно? Или все еще: «Зачем вы меня обижаете?»

И Пушкин, и Гоголь будто постоянно возвращают человека из света во тьму, туда, откуда он пришел — к небытию, в черноту, в нерасцвеченное пространство. Они уходят за своими персонажами в «серебряный сонм видений», как говорил Гоголь, где душа пророчествует о вечности, непостижимой для земного.

Пушкин, переживая лирикой движение душевных атомов, достаточно быстро понял неотвратимость их драматизма — звуки лиры, звуки огненных ангелов, превращаются в слова, в голос Бога, и он создает драматические вещи, включающие и прозу, и поэзию, и безграничную драму «Борис Годунов», которую Гоголь поймет как «воплощение бога». Драма воплощенного в человека Бога, по Пушкину, в том и состоит, что от человека требуют результата, мир как социум — добр он или зол — зажмет его в тиски цели, пользы, а человек — это струна, а струны исторгают звуки, а у звука есть результат? Какой результат у звука ветра, поющего в степи? У ковыля, склоненного к земле? То же и человек — душа его лира и песня Земля, а слова — отлетевшие души.



«Борис Годунов» — величайшая мировая драма о человеческой душе, которая живет в личине царя, призванного быть вершителем истории и судеб; о той душе, которая поет о счастье, о благе, а над ней гудит освященный державой колокол и пугает убиенным отроком, торжественно возвещая о Голгофе и «нет!» твоей душе в толчее стаи, где великодушный монарх — мертвый монарх. «Они любить умеют только мертвых». Не слышали струн. Колокол бил в набат.

Драматургия Пушкина поистине мистична. Если «Пиковая дама» и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, рассказанные им самим», повествуют о механизме раздвоения сознания на «хочу» и «могу», «если» и «так», и герои их, живя в реальном мире, разыгрывают карту бытия в фантоме предполагаемого поступка, поворачивая повествование в поле воображения, которое обращает реальность самого текста в сторону мистического, то «Борис Годунов» говорит о предопределении, о неизбежном, об умерщвленной в мире социума душе, которая «мертва есть» изначально, с момента первого выдоха утробы. Это «поймал» и воплотил Гоголь в «Мертвых душах», но Пушкин прошел этот поистине страшный шаг к пониманию тайны жизни человеческой души первым, помяная ее молитвой по самому нежному, может быть, самому нерусскому русскому царю. И он знал, что мертвое живет, живет в слове, в тоске и печали, потому что звучат натянутые струны и эхо их уходит в небеса, спадая звуками серебряных колокольцев и будит ропотом своим божественную муку лиры, и слышим ее — мы.

Так кто убил невинного младенца?

Это фатум, рок, повешенный на душу Годунова, звучащую иначе, чем колокол над Москвой.

И судьба самого Бориса была решена — ему стало быть смертником, он был приговорен толпой как «вчерашний раб, татарин, зять Малюты, зять палача и сам в душе палач». О нем ли это, о Борисе, в ком всевышний поселил «дух милости и кроткого терпенья?», который «грешнику погибели не хочет» и ждет, когда народ покинет заблужденье? Но почему палач? Борис был великодушен, о чем свидетельствует и текст, и высказывания самого Бориса, патриарха, его соратников и недругов. Другое дело реакция на его великодушие — «нехорошо». Не нравится окружению, что их «не жгут на площади», а надо б. И «Юрьев день задумал отменить» — что ж, теперь и холопов не высечь? Нехорошо. И дочь любит, и сына. Все плохо. При Иване Грозном было нехорошо, казней много, голод, смрад, но так это власть, держава, скипетр!...

А у Бориса все по-другому. Но «конь иногда сбивает седока», и Борис, как человек государственный, державный, не лишенный политического ума, прекрасно понимает, что управлять народом и сдерживать его можно лишь неусыпной строгостью. Ведь «милости не чувствует народ». Да, в Борисе говорит царь. Еще проще — здравый смысл. Но его «черный человек» толкует другое — «я — Моцарт», «я — Моцарт», «я — Моцарт»... В его душе другая песня. Но! Подсознание знает, что в жизни будет все иначе: убиенный царевич Димитрий — подсказка — подсказка Годунову, предостережение черного человека, что это — ты, Борис, твоя стезя. На троне ты — самоубийца. И это даже не судьба, единовременная и твоя, убитый отрок — поминовение души.

Интересно, что из текста драмы следует — Борис к смерти царевича отношения не имеет. Ему инкриминируют эту смерть, потому что так исторически необходимо, Борис на русском престоле «не свой», и Димитрий в Угличе был принесен в жертву как участник черной государственной мессы. Впрочем, в пушкинской драме все так загадочно и ничего нельзя утверждать, а можно только догадываться, что за каждой фразой персонажей может стоять тот самый черный человек, голосом Бога провозглашающий искушение «не убий», а разве так возможно? А если «убью», то как то будет? И Пушкин включает в действие монолог Пимена, который, пожалуй, является ключом всей драмы, открывающим и путь к убийце царевича, и историю трагического царствования Бориса Годунова.

Для начала обратимся к первому, короткому монологу, еще совсем ничего не объясняющему, а лишь усугубляющему тайну гибели царевича и навета на Бориса. «Еще одно, последнее сказанье...» Здесь странно слово «последнее», будто Пимен ставит точку на какой-то давно тянувшейся истории, которую (и только ее!) он отражает в своей летописи. «Исполнен долг» — летопись ли это или исповедь? И если исповедь, то очевидца, участника или провидца некоего события, которое стало достоянием летописца? В конце этого монолога Пимен говорит, что многое его память не сохранила, «но близок день ... еще одно, последнее сказанье». Этими словами Пимен начинает свою речь — ими же и заканчивает. Он будто держит только одну мысль, только один стержень всего, что было и будет, возможно, воплощено в пересказ тревожного для него события или состояния его внутреннего мира. Такое ощущение, что от Пимена вообще ушло, ускользнуло все мирское, и осталось только лишь что-то «одно», что подчинило себе все его существо; то, что для самого Пимена уже давно не является тайной, грехом или счастьем, а просто дано как абсолютное знание. Реальность этого знания для Пимена условна, скорее всего оно

(знание) метафизично, и что оно в себе несет, Пимену известно, так как оно имеет формальный статус, вполне определенный во времени и пространстве, но его материальная и идеологическая что ли версии различны. Похоже, что Пимен когда-то давно, в «другой» жизни, испытал сильнейшее потрясение, и все, что происходило с ним потом, не имело для него уже никакого значения, и, может быть, поэтому даже его сегодняшний, «старый сон» «не тих, и не безгрешен». Сам Пимен не указывает на конкретные грехи: второй его монолог эмоционален, но не конкретен, Пимен излагает историю каких-то своих душевных недугов, похожих на историю болезни, но не тела — души.

Второй монолог Пимена — элегантно, хотя и немного лукавое признание приоритета личности Грозного перед нынешним царем. Пимен никак не говорит о Борисе скверно, но то, что он его публично уничтожает, явствует из финала второго монолога, где он категоричен по отношению к Борису, называет его цареубийцей, уходя тем не менее от личностной оценки подобного определения, вменяя его в публичное единокорие, в собор, в вече: «...прогневали мы бога, согрешили». А ведь это та оценка, от которой уходил Пимен, и он проговаривает ее при единственном слушателе — Григории, но будто только себе. А будто и нет. Есть здесь оговор. Есть и умысел.

Пимен умен. Отрешась от мирской суеты, он в одиночестве монастыря многое в душе своей похоронил, а многое — воскресил. Освободился от греха? А может, неудачи? А может быть, ему хотелось быть царем? Ведь «нас издали пленяет слава» — это так очевидно и предвставить себя на троне ничего не стоит, и, играя в честолюбивые мечты, так легко передать эстафету другому, которого тоже пленяет слава.

Черный человек — он ведь не только гений. Он и палач, и скаредник, и мерзость. И, когда Григорий прерывает монолог старца вопросом о Димитрии, тот, никак не реагируя на вопрос, плавно продолжает свой весьма, кстати, волнующий его самого рассказ, но будто уже специально для Григория и одновременно — только для себя. Он как будто торопится поставить эпитет «кровавый» перед словом «грех», упреждая что-то. Впрочем, окажись кто свидетелем преступления — и впрямь сам себе оправдания искать будет, будто и впрямь — убил. Пимен, похоже, действительно был свидетелем убийства. Косвенным — почти наверняка. Он называет довольно точное время своего прибытия в Углич — «в ночь», а утром — зарезанный царевич. Убийцей торопливо провозглашают Бориса. Дело нехитрое: убийство — суд (оно же — самосуд) — убийца. Но отчего же Пимен не беспристрастен? Зачем ему рассказывать Григорию о том, что он был в Угличе во время убийства, подогревая интерес слушателя к внешнос-

ти убитого, и исподволь замечает Григорию: «Он был бы твой ровесник и царствовал». Все остальное меркнет по сравнению с этой фразой. Пимен идет этим путем — «и царствовал» опять. Он уже был на этом пути. И когда не стало Димитрия, Пимен остановился, и перестал вникать в «дела мирские». С душой отрока Димитрия отлетела душа Пимена. Их души покидали этот мир одновременно. Это был приговор, приговор-предостережение тому, кто придет после, что «я — Моцарт», и с «я» не справиться никак, только растворить его в бездне. И молвили — Борис убил.

А ты, народ, Сальери.

Пимен знал, что Отрепьев — вечный двойник Димитрия. Что рано или поздно его надобно отправить к Борису, надавить на струны лиры, натянуть их и — порвать. Он знал, что души поют — и Григория, и Бориса. И каждый из них — Моцарт.

И только Пимен — просто наемный убийца.

Годунов, Отрепьев — струны одной лиры. Их черный человек — в невинной младенческой душе убитого Димитрия. Царевич — рок, знамение, данное и Борису — клеветой, и Григорию — руководством Пимена: «Попробуй». Жертвенный алтарь — Углич, и агнец — убитый Димитрий — вот она, судьба черного человека. Гения, палача или жертвы.

Пимен хотел бы быть Моцартом. Мысленно он побывал и в образе Годунова, и в образе Отрепьева. И, только умертвив Димитрия, он понял, что цель — не тщета, а погибель, и просто растворился в географии, остановил время и замкнул пространство периметром монастырской кельи, где, по закону сохранения энергии, оставались наедине две несовместимые величины — ремесло и гениальность, Моцарт и Сальери, и гений погибал как нежная детская душа, а вершитель его, покровитель и страх, убивая его, уничтожая, посылая на гибель, как Пимен Бориса, а потом и Григория, дышал ими, возносил их к небесам, потому что не мог сам, не мог петь... И Пимен рвал струны их душ, потому что слышал их музыку, видел бездны духа, и это давило его, тисками сдавливало воспаленный мозг — он был чуток и восприимчив к движениям черного человека... Он видел красоту бездны. Он боялся ее, он ее понимал. И попробовал уничтожить ее физически потому, что хотел постичь тайну: как черный человек побеждает личность. Он, наемник, не убивал Димитрия, он приносил его в жертву, он пытался понять, что значит — убить душу. И кто он — черный человек.

Страшные тайны разгадывал Пушкин.

Страшную драму он изобразил.

Отторжение души от тела. В этой драме нет победителей, здесь все равны, все вовлечены в драматический круговорот одного события — убийства. Пушкин строит сюжет, по сути не опираясь на классические образцы избранного жанра — здесь нет завязки, кульминация высвечивается только в конце пьесы, да и есть ли она — тоже вопрос.

Во всяком случае, за кульминацию можно принять как минимум три момента пьесы — самое ее начало, собственно диалог Шуйского и Воротынского, затем сцену в Чудовом монастыре с акцентом на втором монологе Пимена и заключительной фразе Отрепьева об «ужасном доносе», который пишет на Бориса старый отшельник и, наконец, заключительную для всей пьесы ремарку «народ безмолвствует». Более того, завязка сюжета, если все-таки придерживаться некоторых канонических правил написания драматических произведений, весьма двусмысленна и более напоминает интригу, которая находится в глубоком прошлом и фактически действие пьесы начинается задолго до развития сценического действия. Так Воротынский удивляется, отчего же Борис не торопится занять свое место на русском престоле, на что Шуйский сразу же отвечает, что, мол, зачем же тогда Димитрия-то умертвили? При этом на Бориса он никак не ссылается. И сразу возникает тот самый роковой вопрос — так кто убил невинного младенца? Воротынский, похоже, сильно сомневается, что Борис — убийца, не верит в это до конца и Шуйский, но дело даже не в этом давно прошедшем времени, а в том, что убийцу придумали. Сами сочинили исторический сюжет. И эта историческая интрига становится и завязкой пьесы, и ее сюжетной интригой, делая всю пьесу кульминационной по отношению к очень неподатливому историческому материалу, который не ограничен рамками времени и не подвластен географии. Пушкинский сюжет формализует какие-то глобальные, метафизические категории, для которых история и время — одно, где событие как таковое — ограничение возможностей личности в историческом пространстве, где убийство не нонсенс, а норма, и, если личность маргинальна по отношению к классическому образу истории, значит, история, прокрутив хронометраж фактов по спирали социально-психологических казусов, объявит маргинала заурядным изгоем и уготовит ему судьбу вечно убиваемого царевича.

Борис Годунов оказался намного шире своей личности. Он нес в себе признаки мирового духа, мифологическое понятие добра, той национальной мечты, которая по определению должна была бороться со злом. Он нес в себе то, о чем его народ просил Бога — «да будет воля твоя и на земле, как на небе», но мечта — она ведь слаще, чем явь.

Чувствуя в Борисе связь его внутреннего мира с бездной вселенной, ему же и уготовили страшную кару за избранность, оставляя мечту — мечтой, а зло на земле — вдохновением. Причем вдохновением прогресса, ложным умыслом правоверных, утверждая мир «я» как мир черного человека, словно в оправдание аргументируя неизбежность зла неудачным для его обязательности образом Григория Отрепьева.

Отрепьев как концентрация опять-таки мифологического и отрядного народу зла, народу пушкинской пьесы, окружению Бориса, не удался. Пушкин это понял гениально — он полюбил Отрепьева, он для него столь же гармоничен самой гармонии, как и Годунов. Самое интересное, что текст пьесы несет в себе мистический заряд энергетической связи этих двух персонажей — единое звено, связующее физику и дух, но как его увидеть, обозначить?

Для этого Пушкину понадобился Пимен как еще одна жертва не столько социальной, сколько метафизической истории этой драмы.

Дух, по Пушкину, не гармоничен неким абстрактным категориям добра и зла, он скорее химеричен по отношению к своему психологическому статусу, приданному ему нормами взаимоотношений и неизбежных адаптаций личности и «я». Дух рождается в безднах физики, отражаясь в психейных глубинах бледным ночным мотыльком. Именно поэтому Пимен провоцирует Отрепьева к роли самозванца, он волевым усилием толкает его на путь Моцарта, на выплескивание духа-из-себя, материализуя образ «черного человека» на сей раз через потенциально убиенного царевича. Внушая Григорию мысль о том, что царевичем он может быть, он проверяет себя — а мог ли я быть там, откуда блещет слава?

Догадывался ли Пушкин о том, что и Пимен по духу единоутробен вечному зову психеи «я — Моцарт»? Да, конечно. Он соизмерял величину гармонии внутри человека с черной пустотой Вселенной, выводя ее возможности в образ личности, где Вселенная — «черный человек», эго, которые приводятся в движение потребностями психики сформироваться в звук, в голос Бога, что человек — царь космической гармонии, он концентрация ее пространств. Психика человека, может быть, самое гениальное творение природы, которое разрешает звездам гореть, а облакам плыть, и мечта о славе — это всегда попытка человека преодолеть тщету земного бытия. Человек и есть чувственная порода гармонии, способная воспроизвести ее через понятие «бытие», где социальный фактор играет роль отображения, сценическую постановку театра теней, теней духа, вполне материальных и осязаемых.

У Пушкина Борис Годунов не просто царь на русском престоле. Это персонаж образа лиры, которую можно слушать, не пытаясь разгадать как она устроена. Всякий, поддавшись искушению к знанию о ее строении, просто погибнет, вернее, проживет целую жизнь, нивелируя ее звуки к звукам мира, но ведь песня души — это и есть целая жизнь. Борис на то и назывался «царь», что он эту песнь услышал. Есть очень любопытный момент в пьесе, где короткий диалог ведут два стольника. «Где государь?» Далее: «В своей опочивальне он заперся с каким-то колдуном.» И еще: «Так, вот его любимая беседа: кудесники, гадалы, колдуньи...» Вот, собственно, и все. Одного из стольников интересует, «о чем гадают он». А Борис не гадают — он разговаривает со своим черным человеком. Если к Моцарту черный человек явился ненастной ночью, то Борис ищет встречи с ним. Он был предупрежден о его существовании — убитый царевич есть даже не символ, а знак незащитной пред миром души. Борис хочет говорить с черным человеком, он не может соотнести песнь с ее фатальностью, но знает одно — его существование на земле безрадостно. Душа не может жить в личине, она обречена на вечность, а вечность не имеет границ. И парит над ним невинная душа Дмитрия, и не дает ему счастья. Сам царевич как престолонаследник — миф, он нужен лишь для того, чтобы народ его любил, так как он «любить умеет только мертвых».

Не для этого ли вечного несоответствия души и лика был нужен жертвенный алтарь Ветхого Завета? И что Борис? Почти библейский царь. Для Пушкина — ожившая легенда, живущая «среди мирских печалей». Пушкин излагает Историю души, которая в личине всегда — изгой. И — «мальчики кровавые в глазах... И рад бежать, да некуда... ужасно!». Вечная драма, вечная стезя, удел земной печали.

Так лира, песня души, рождает дух, витающий над миром как поминальная молитва, она приобретает эпический размах, становясь постановочным материалом, предметом эстетическим, обоснованно вторгающимся в святая святых — человеческую психику как в таинство мира, где живет душа.

Эстетическое в пьесе — сама пьеса. Здесь каждое движение исполнено хрупким дыханием духа, где любое событие — отголосок внутреннего тока, напряжения звука; здесь нет негатива — есть жизнь, в которой соизмеримы социальные нормы «хорошо» — «плохо» и абсолютно адекватны им любые другие критерии, которые не подвержены определениям бытийных и столь «прозаических» вещей внешнего мира, как банальное житейское море; здесь все совмещено, слито воедино; здесь дух и физика — одно, и гармония человеческого бытия соединена в руне вязи «творца — твари» как неразличимое,

неразрывное, непросто единое — единомоментное сосуществование с Землей и жизнью, что не обозначается, не называется, но существует как обыденное, простое, что есть всегда, и именно это «всегда» не замечается, не становится предметом достояния, тогда как именно оно — драма бытия. То, что изобразил Пушкин, происходит каждый день, но это непримечательно, естественно, а посему никак не достойно драматического статуса. На царском троне приметить драму проще, она артистичнее, грандиознее, ярче. Почему Борис Годунов? Вряд ли в русской истории есть фигура более достойная описания столь навязчивой драматургии отношений с внешним миром, чем эта. Годунов даже в чем-то карикатурен — настолько он чист и соразмерен с природой, что не поддается традиционному описанию классической драмы — его драма нелитературна, она не художественна, а натуралистична; здесь трудно разграничить: искусство она или... Что?



*К.М.Долгов*

### **Заметки о XV Международном Эстетическом Конгрессе (Япония, 2001 г.)**

Именно проведение Конгресса в Японии — одной из самых высокоразвитых стран мира, осуществившей оригинальный синтез европейской и восточной культур, нацеленного на рассмотрение проблем эстетики XXI века, определило особенности этого форума: по существу ничем не ограниченную постановку самых различных эстетических проблем: методологических, исторических, компаративных, экологических, глобалистских и других, а также взаимоотношения эстетики с этикой, с логикой и психологией, с воспитанием, с политикой и идеологией, со средствами массовой информации, с различными видами искусства, с массовой и элитарной культурой, с космологией, с философией творчества, с метафизикой, с модернистскими и постмодернистскими концепциями искусства и творчества, с различными видами и формами мифологии и мифотворчества, адаптации, интерпретации и репрезентации, с различными теориями времени и пространства в разных видах и жанрах литературы и искусства Востока и Запада, а также такие проблемы, как эстетика и жизнь, эстетика и реальность, эстетика и негативность, эстетика, искусство и технология, искусство и язык, категориальная система современной эстетики, эстетические воззрения мыслителей Запада и Востока от древности до наших дней и т.д.

Одной из важных особенностей этого Конгресса следует считать организацию симпозиумов по эстетике различных регионов и стран Азии: эстетика Японии, эстетика Кореи, эстетика Китая, эстетика стран Юго-Восточной Азии, эстетика Индии, а также таких пленарных дискуссий, как: «Вопрос интерпретации», «Понятие движения»,

«Эстетика и Европа», «Адорно и Хайдеггер. Их философия искусства в XX и в XXI веке», которые вызвали большой интерес у участников Конгресса.

На симпозиуме по японской эстетике Кен-ичи Сасаки заявил, что современная японская эстетика не является собственно японской эстетикой, ибо в ней господствует эстетика Запада. Поэтому одной из основных задач данного симпозиума — представить японскую эстетику в ее подлинном духе. Согласно Сасаки, в японской эстетике не было понятия «субъекта» — его заменяли понятия или теории познания и творчества. Японская культура находится в постоянном состоянии обмена и взаимодействия с другими культурами. Что касается собственно японской эстетики, то она всегда была морально ориентированной эстетикой, и искусство в Японии понималось в пределах морали: оно имело значение образования и формы жизни. В японской эстетике традиция является базовым элементом и в теории, и в практике. В докладе Сакабе Мегуми говорилось о том, что особенности японского языка (доминирование предиката, отсутствие субъекта и другие) полностью соответствуют характеру традиционной японской культуры: 1) коллективность, 2) доминирование миметического, 3) доминирование метафорической экспрессии, 4) закрытая социальная система. Это можно видеть на примере традиционного японского искусства (Тейка, Дзеами, Шинкей, Басе). Согласно Иваки Кеничи, японская философия находится в магнетическом поле между восточными и западными языками, пытаясь идентифицировать условие прекрасного с азиатским мистическим опытом (Дзен-Буддизм, Таоизм, и другие религии). Амагасаки Акира проводит различие между *geido* (путь искусства) и *yugei* (искусство для игры или изящные досуги). В *geido*, который берет Буддизм как модель, профессиональный художник доводит до священного горизонта, а в *yugei* он видит не «произведение искусства», но нечто внешнее, маргинальное по отношению к официальному обществу и официальной жизни (аутсайд). В докладе Асанума Кейдзи утверждается, что «технологический образ есть образ образа: мета-образ. Путь создания образа должен быть очень отличным от имитации и репрезентации: квотация». Пример мета-образа и квотации он находит в поэме Фудзивара Садайё (Тейка).

Кен-ичи Сасаки показывает, что в урбанистической культуре Запада искусство заменило природу — ее изгнали из города, поскольку западная цивилизация основана на концентрации и замкнутости, на индивидуалистическом образе существования, где художник пытается соперничать с Богом. Здесь «подражание природе» означает

воссоздание утраченной природы, поэтому господствует принцип «гомоцентризма»: человек стремится подчинить себе всю природу, стать ее господином и властелином.

На Востоке, в частности в Японии, город не исключает природу, а предполагает ее. Здесь «подражание природе» означает мудрость, позволяющую человеку вернуться к природе, а «переживание природы» делает как бы излишним различные виды искусства и дает возможность человеку видеть мир через смирение, когда красота проявляется в форме милосердия, изящества, грации. Здесь господствует принцип «природоцентризма» или «натуроцентризма», где человек — как бы растворяется в бесконечности вселенной. Чтобы открыть красоту природы, людям необходимы одиночество, молчание и уход из мира человеческой культуры.

Один из ведущих японских эстетиков — Томонобу Имамичи — дал глубокий анализ основ японской эстетики: он выявил логический фундамент и космологическую основу японской мысли, где японская эстетика находит свое место, равно как и вегетативное видение, основанное на учении о «саженцах». Согласно Имамичи, метафизическая мысль вырабатывает мораль ответственности, составляющей единое целое с эстетикой intersubjectивности. Ему удалось раскрыть метафизическое значение и смысл различных цветов: белого, красного, черного, голубого и других, и показать, что господствующим цветом в Японии является белый, солнечный цвет, а не «желтый императорский», как в Китае.

Имамичи утверждает, что в Китае и в Японии, и вообще на Востоке, именно экспрессия является классической, а репрезентация — современной или модернистской, а на Западе — наоборот. «Мировая эстетическая мысль развивалась одновременно по двум противоположным направлениям: от античности до современности движение шло на Западе от репрезентации в смысле мимезиса (mimesis) к экспрессии, и, на Востоке, оно шло, наоборот, от экспрессии к миметической репрезентации». На Востоке экспрессия — фундамент эстетики, а на Западе экспрессия есть лишь средство выражения Я или субъективности художника.

Очень важны и интересны рассуждения Имамичи относительно фундаментального Логоса и его фаз — предложений, слов, концептов, силлогизмов, понятий, нормативного бытия, отношения вещей, а также двух форм истины: западной как тождества истины и точности, и восточной как тождества истинности и искренности: макото — совершенная вещь или реальность, совершенствование в истине. Тем самым Имамичи раскрывает «логический» фундамент экспрессии в искусстве и в философии.

Согласно Имамичи, древняя японская эстетика — это эстетика листьев — *aesthetica folii*, эстетика Садайё (Sadaie) — эстетика плодов — *aesthetica frugis*, а эстетика Дзеами (Zeami) — это эстетика дерева — *aesthetica arboris*, которая синтезирует или объединяет вегетативную эстетику видения мира благодаря систематической унификации эстетики цветов и эстетики ветра в эстетику дерева. Таким образом, согласно Имамичи, Дзеами обобщает, интегрирует японскую эстетическую традицию с самой исконной и самой фундаментальной мыслью.

Корейская эстетика также озабочена восстановлением своей подлинной традиции. Так в докладе Парк Ин-Ю раскрывается содержание категории «Meut», которую он считает самым общим и самым важным понятием в корейской эстетике, характеризующим специфику корейской эстетической чувственности, идентичность корейской эстетики. В своем докладе Ли Ин-Бум раскрывает содержание категории белизны (*whiteness*), являющейся «символом цвета национальной идентичности». Категория «белизны» — это ключ к пониманию своеобразия корейского искусства, его «не монотонности», «недостаточной утонченности», «простоты и тупости», «нетехнической техники», «не-художественности», «естественный вкус к прекрасному» и т.д. В термине «белизна» содержится указание на «неестественность» и на «бесформенность» корейского искусства. Категория «белизны» также ставит вопрос о метафизической допустимости для корейского искусства «не-дуализма», «ничто», и «пустоты». Юнг Хан-Е в своем докладе раскрывал ценность новизны в школе «Хан-гель каллиграфии» и ее важную роль в корейском и мировом искусстве. Выявлялись связи корейской культуры с культурами Китая и Японии.

Большой интерес вызвали доклады о китайской эстетике. Ю.Лань, сравнивая традиционную китайскую эстетику с европейской, отметил множество аспектов их схожести, среди которых особенно выделяются три аспекта: 1) красота пребывает в идее-образе. Традиционная китайская эстетика считала, что она ни объективна, ни субъективна, а нечто, находящееся между ними — слияние чувства и ландшафта; 2) идея-образ может освещать, просветлять обычный мир. Мир является не только физическим, но и живым — люди живут в живом мире, который становится гармоничным и тождественным с природой. Поэтому реальный мир можно видеть только через идею-образ; 3) эстетическое чувство есть ментальное действие трансрациональной природы. Оно — не когнитивное, но экспериментальное.

Лю Юнь-Янь пытался раскрыть существенное различие между классической и современной китайской эстетикой. По его мнению, в XX веке китайская эстетика прошла пять периодов в своем развитии: 1) «образующий» или «формативный» период — от начала века до 1920 г. 2) «период дифференциации» — от 1920 до 1949 г. 3) «период борьбы» или «соперничества» — 1950—1960 гг. 4) «период углубления» — с конца 1970 до 1980 г. 5) «период переосмыслений» — 1990 до конца XX столетия. При этом исследовательский эмфазис и академический характер современной китайской эстетики в эти периоды были различными, особенно в первые четыре периода. Ее наиболее заметные особенности были аффектированы политическими и культурными предпосылками времени — индивидуальными, политическими и академическими.

Согласно Пен Фену, процесс модернизации китайской эстетики насчитывает три стадии: первая — с конца XIX века до 1940 г., когда многие ученые «ввозят» в Китай эстетику из Германии, Франции, Британии и Японии. В этот период господствует формальная эстетика Канта и его последователей; вторая стадия — с 1920 до 1970. В этот период господствует марксистская эстетика; третья стадия начинается с конца 70 гг., когда китайские эстетики начинают модернизировать китайскую эстетику. Процесс модернизации означал «оксидентализацию, дисциплинизацию и популяризацию». В настоящее время самой важной проблемой модернизации китайской эстетики Пен Фен считает конфликт между современной западной эстетикой и классической китайской эстетикой; как выразить мысль традиционной китайской эстетики в современном языке и как китайская эстетика может вписаться в контекст международной эстетики.

Подобного рода проблемы стоят и перед эстетикой Юго-Восточной Азии — Сингапур, Тайвань, Таиланд и другие. Азиатские традиции эстетики и искусства отличает не только абсорбция традиций Индии, Китая, исламских стран в систему традиционного анимализма, но также воздействие вхождения Азии в современное технологическое и экономическое развитие, взаимодействие с западным модернизмом и постмодернизмом, не говоря уже о воздействии колониализма и постколониализма, различного рода историко-политических ситуаций. Вот почему «модерн», например, современного искусства Тайваня выражает не только проблему традиции, но также проблему культурно-национальной идентичности. Естественно, довольно серьезное воздействие на азиатскую эстетику и искусство оказывают как традиционные древние религии, так и некоторые их видоизменения — Дзен-Буддизм, Тай-Буддизм, Ислам и т.д.

Что касается индийской эстетики, то она, к сожалению, была представлена индусами, проживающими в США, Канаде, Испании и в других европейских странах и в меньшей степени учеными из самой Индии. В докладах обсуждались проблемы традиционной эстетики и искусства Индии и их взаимоотношения с современной западной эстетикой и искусством. В докладе Чакрабарты Ариндама раскрывалось содержание неопределенной («неатрибутивной») эмоции в «Раса» (rasa) — эстетике Абхинавагупты, который определял ее как «эстетику глубокого волнения» (samatkara) «синоптико-интуитивно-креативного сознания» (pratibha). Отмечалось, что нирваническая система мышления и ее категориальная система не находили понимания на Западе, хотя на феноменологическом уровне они похожи друг на друга, но совершенно несоизмеримы на метафизическом уровне. Указывалось на возрождение древних индийских концептов, начиная с середины XIX века. Благодаря таким «транскультурным» мыслителям, как Шопенгауэр, Тагор и Шри Ауробиндо, весьма оживилось и усилилось взаимное влияние Востока и Запада в различных сферах культуры, в том числе и в сфере эстетики. Процесс глобального приятия и применения индийских концептов продолжается и в настоящее время. Например, весьма перспективными для мировой эстетики считаются такие концепты, как «бхакти» (творческое служение), «леела» (иллюзия делания, игра) и «ананда (радость, наслаждение) и другие.

На конгрессе была представлена и эстетика России. Доклады российских ученых были посвящены различным проблемам современной эстетики и вызвали немалый интерес и дискуссии. К.М.Долгов (Москва) в своем докладе «Метафизика и эстетика» дал анализ метафизических основ и принципов эстетики Запада, востока и России. Г.Климова и В.Климов (Екатеринбург) представили доклад о проблемах вкуса в единой и полиморфной парадигме культуры. Доклад В.Лобовикова (Екатеринбург) был посвящен анализу проблем математической эстетики. К великому сожалению, из-за материальных, финансовых трудностей многие российские ученые-эстетики не могли принять участие в работе этого интересного и важного для эстетической науки конгресса.

Довольно интересной была на пленарном заседании дискуссия о проблемах интерпретации произведений литературы и искусства, интерпретации свойств и качеств этих произведений. Отмечалось, что интерпретация произведений литературы и искусства почти никогда не бывает адекватной, поскольку под воздействием исторических, временных, политических и других факторов подлинная интерпре-

тация невозможна. Кроме того, огромную роль играет «субъективность» интерпретатора, который может не заметить существенных свойств и качеств или «истины» произведения, и наоборот, может приписать произведению литературы и искусства такие свойства и качества, которыми оно не обладает. Сложные взаимоотношения между «интерпретацией» и «оценкой», «пониманием» и «постижением», а также между интерпретацией, репрезентацией и истиной значительно затрудняют процесс интерпретации. Что касается исторических и временных факторов, то известно, что произведения даже самых выдающихся мастеров литературы и искусства получали более или менее верную оценку лишь тогда, когда их последователи создавали более совершенные произведения. Об этом шла речь в докладах И.Марголиса (США), П.Ламарка (Англия), Т.Рокмора (США) и других.

Большой интерес участники Конгресса проявили к дискуссии «Адорно и Хайдеггер. Их философия искусства в 20 и 21 столетии». Исходя из высказывания Гегеля о конце или смерти искусства, что подлинное искусство осталось в прошлом, Хайдеггер и Адорно развивают свою концепцию философии искусства, которые в чем-то противоположны, а в чем-то сходны друг с другом. В основе их философии искусства Т.Хак (США) усматривает две предпосылки: анализ эстетического суждения Канта и явление мимезиса, пронизывающее их эстетические теории. Истолкование мимезиса Хайдеггером в «Происхождении произведения искусства» и понимание мимезиса в «Эстетической теории» Адорно основаны, как полагает Хан, на кантовской доктрине возвышенного. «По мнению Хайдеггера и Адорно миметическое движение произведения искусства параллельно движению эстетического суждения».

Х.Петцольдт (Нидерланды) в своем докладе «Адорно и Хайдеггер внутри/вне культуры постмодернизма» заявил: «Ни одно из понятий в глубине души постмодерна — различие, симулякр, ирония, пастиш... возвышенное, двусмысленность — не исходят от Хайдеггера или Адорно. Тем не менее, оба сильно повлияли на культуру постмодерна. Хайдеггер и Адорно открыли доступ к экологической эстетике. Оба использовали критический регионализм как защитную позу в теории архитектуры. Хайдеггер вдохновил концепцию слабого Бытия (Ваттимо), поддерживающую эстетику колебаний. Хотя мы не можем относить Адорно к эстетике возвышенного. Лиотар реартикулирует станс, близкий к Адорно: оба стояли у истоков перекройки постмодернизма. Не будучи полностью абсорбированы в нем, они позволяют нам посмотреть на него со стороны. Как мыслитель фактивности, заброшенности (the thrownness) «Бытия и атмосферическо-

го (метеорологического) настроения, Хайдеггер поддерживает эстетику перформанса, которая основывается на полном понимании события. Адорно вновь усиливает «расщелину», «разрыв» Лиотара между ослабленной и оправданной версией постмодернизма по линиям, отделяющим чистое развлечение, индустрию культуры от искусства. Концом этого является этика аутентичности». Это был, пожалуй, самый серьезный доклад о философии искусства Хайдеггера и Адорно и о влиянии их философии искусства на современную философию, литературу, искусство и культуру, а также на их развитие в XXI столетии. Остальные доклады дискуссии о философии искусства Хайдеггера и Адорно носили частный и маргинальный характер и не содержали новых оригинальных идей.

Большое внимание на конгрессе было уделено проблемам эстетики окружающей среды. Согласно А.Берлеанту (США), человеческий опыт всегда исторически и культурно обусловлен, в связи с чем окружающая среда является воплощением истории и культуры. Эстетика культуры приводит к такой концепции окружающей среды, которая «признает человеческое как часть окружающей его среды и ландшафт как человеческий мир». Ю.Сепанмаа (Финляндия) призывал отойти от описательной, интерпретационной и ценностной эстетики — «пассивной» и обратиться к эстетике «активной», способной воздействовать на изменение окружающей среды, участвующей в планировании городов, индустриальном дизайне, архитектурном ландшафте, лесничестве и т.д. Он полагает, что в XXI веке роль эстетики окружающей среды будет усиливаться. С.Сервомаа (Финляндия) отмечала важность «красоты природы» в жизни человека, приводя в пример японские сады и икебану. Человек должен жить в гармонии с природой, наслаждаясь ее красотой. «Созерцай Красоту Природы, культивируй Изящество Духа». И.Милле (Корея) в «музыке волн», в «эстетике моря и океана» как эстетике форм и ритмов усматривает «подлинно эстетическую мысль природы». Что касается концепций эстетики окружающей среды в странах Востока, то, как показали доклады ученых Японии, Китая, Кореи, Индии и других стран, содержание этих концепций направлено на установление гармонических отношений человека и природы во всех сферах жизнедеятельности (доклады Ю.Хигашигучи, Т.Ишикава, Т.Китамура, И.Мина и другие).

Довольно основательно обсуждалась проблема «тела»: проблема тела в эстетике и философии (М.Пунсер, Словения), искусство существования другого (И.Оливейра, Бразилия), генезис эстетики из тела (Г.Гебойер, Германия) и другие. Человеческое тело рассматрива-



лось и как источник эстетики и эстетического, и как своеобразный «язык» искусства, и как «генератор» различных форм и значений в различных видах литературы и искусства.

Специальная секция была посвящена обсуждению проблем глобализации: «Глобализация и эстетический опыт». К.Аллеш (Австрия), Ю.Вайдзима (Япония), Эйзичон Де Франко (Аргентина), К.Мандоки (Мексика), К.Контрерас (Филиппины) и другие отмечали тенденции воздействия процесса глобализации на современное искусство, эстетику и культуру. Глобализация эстетической культуры соответствует глобализации эстетического опыта. Особое значение приобретает проблема взаимоотношения между западной культурой и другими культурами и проблема глобальной культуры в мире глобализации. Наряду со свободным взаимодействием культур в глобальном мире наблюдается их отторжение, противостояние и даже враждебность как реакция на «вредное воздействие». Господство англосаксонской (англо-американской) поп-рок и классической музыки неизбежно вызывает сопротивление со стороны других культур и прежде всего восточных. «Культурный империализм» пытается распространить свое господство по всему миру, вызывая противодействие со стороны других культур: создание «не-западного», «не-американского» рынка мировой культуры и искусства. Упор делается на развитии собственной национальной, самобытной культуры, выражающей дух нации, дух народа, особенности его психологического склада, быта, традиций, нравов, обычаев и т.д.

На этом конгрессе, к сожалению, было мало докладов, посвященных художественному и эстетическому воспитанию. О собственно эстетическом воспитании речь шла только в докладе А.Фишеровой (Словакия), которая на примере процесса эстетического воспитания в школах второй ступени показала, что развитие масс-медиа, появление новых видов искусства, влияние поп-культуры и т.д. требуют усиления эстетического воспитания, изменения форм, педагогических и психологических методов, а также самого его содержания. В других докладах речь шла о таких специфических методах воспитания, как «экспрессия» и «индифференция» и другие.

Большое место было отведено рассмотрению проблем компаративной эстетики, где анализировались эстетические концепции Аристотеля, Будды, Платона, Р.Тагора, Лао-Цзы и других мыслителей. Рассматривались также такие проблемы, как А.Матисс и эстетика Дальнего Востока, по ту сторону универсализма и релятивизма, проблема «золотого сечения», значение образа китайской Бронзовой Войны у династии Шан, эстетика Ли Цзе-ху как марксистская фило-

софия свободы и другие. Основными задачами сравнительной эстетики, как показал анализ содержания докладов, посвященных компаративистской проблематике, было не только установление подлинного смысла рассматриваемых эстетических концепций исторического прошлого или современности, но и выявление тех незримых взаимосвязей, которые существуют между эстетическими воззрениями прошлого, настоящего и будущего. Например, согласно Ху-ань К. Сяо-Ю, эстетика Лао-Цзы устанавливает для XXI века другой логос красоты через раскрытие процесса молчания. Или, как полагает Ким Мун-Хван (Корея), существует множество доказательств об отношениях между Шопенгауэром и индуизмом или буддизмом, ибо его философская и эстетическая доктрина вырабатывалась в значительной мере под их воздействием. Или, как показывает М.Гош (Индия), «Тагор является «антилитературным» художником... его литература и искусство занимают два противоположных поля». Сан Се-гу (Япония) показал значение идей древнекитайского поэта Тао Янмина, осмысление им проблемы «Человек и природа», имеющей важное значение для XXI века.

Довольно обстоятельно обсуждалась на конгрессе проблема нового определения эстетики — какой должна быть эстетика в XXI веке? Негативное отношение к эстетике — ей нет места в двадцать первом столетии — не нашло никакой поддержки. И наоборот, положение о том, что эстетика будет играть все возрастающую роль в будущем — нашла многих сторонников, для которых она будет таковой, если вновь обретет свои метафизические измерения и метафизическую основу.

Несколько докладов на конгрессе были посвящены рассмотрению, а вернее, пересмотру эстетической категориальной системы. Наиболее показательным в этом отношении был доклад С.Р.Мак Говерна «Признание: трудности эстетики опыта. Словарь ключевых терминов». Вот некоторые из его новых определений: «Искусство — комбинация точки зрения созерцателя эстетически достойной формы и обдуманная манипуляция этой формой в подходящем способе». «Катарсис — часто бессознательный и произвольный эмоциональный ответ, который случается тогда, когда созерцатель воспринимает эстетически достойную форму». «Форма — какой-нибудь визуальный или слуховой стимул: может быть произведение, или один из его компонентов, или вещь». Уже из этого перечня эстетических терминов или категорий ясно, что говорить здесь о каком-то серьезном пересмотре эстетической категориальной системы не приходится, ибо это чисто формальное и субъективное истолкование и понимание эстетической терминологии.

Несколько заседаний были посвящены рассмотрению проблем «Эстетики Негативности», то есть эстетики безобразного, страшного, отвратительного. В докладе Ш.Фьетоза (Бразилия) «Изменчивость в эстетике: размышления о безобразном» прослеживается историческая этимология категории безобразного, на основании чего делается вывод о парадоксальном характере содержания этой категории. С разных сторон рассматривалась кантовская интерпретация категории возвышенного. В докладе Б.Канте (Словения) «Возвышенное: «Огромный» объект; «Сильный» ум, время» выдвигается идея о том, что наше понимание временного объекта следует представлять как продукт смешения восприятия и не-восприятия. С.Кимура (Япония) в своем докладе пытается интерпретировать логику суждения в теории возвышенного Канта, исходя из понятий «пропасти» и «перехода». Лю Цин-И (Гонконг) рассматривал самость как негативную диалектику в диалоге между объектом и субъектом с точки зрения эстетической перспективы субъективности и коммуникации у Адорно. Идеал коммуникации представляется ему в виде сложной борьбы между субъектом и объектом, партикулярным и универсальным, опытом и информацией. Коммуникация является для человеческого субъекта негативной диалектической стратегией — объективной субъективностью и субъективной объективностью. Эстетическое и коммуникативная самость является всегда «неидентичностью с идентичностью». В целом «эстетика негативности» не получила должного анализа на конгрессе, хотя она заслуживала этого, ибо самые выдающиеся эстетические системы носили главным образом негативный характер (Платон, Кант, Ницше, Хайдеггер).

Категория красоты обсуждалась на конгрессе в разных аспектах: с точки зрения трансчеловеческого измерения и потенциала (В.Велш, Германия), «украшения красоты» («Кен-ичи Сасаки, Япония), с онтологической позиции (Чен Чань-Ю., США), аксиологической (А.Степунконис, Литва) и других. Сасаки, например, противопоставляет современной западной эстетике, которая размещает красоту или прекрасное в том или ином произведении искусства, то есть в строго определенной точке или месте, и тогда основой схемы здесь выступает своеобразная кристаллизация, — свою концепцию — расцвет красоты мира, где основной схемой является радиация. Это именно то, чего нам недостает и что нам необходимо в новом столетии. В.Велш обратил внимание на то, что неверно сводить все к человеческому измерению, что гораздо правильнее ориентироваться на трансчеловеческое измерение — о чем свидетельствует искусство Европы и Азии. Именно в XXI веке необходимо вырабатывать и культивиро-

вать трансцеловеческий потенциал, в том числе и в сфере красоты. Чен Чань-Ю в своем докладе дал анализ понимания красоты в китайской традиции, где красота (мэй) носила скорее репрезентативный, онто-космологический, чем эпистемологический, скорее холистико-интегративный, чем индивидуалистско-конфронтационный характер. Он называет эту теорию красоты — «онто-эстетикой красоты», или «Дао-Эстетикой Красоты». Были представлены и другие интерпретации красоты: геометрическая (Ю.Дженова, США), космологическая (К.Китамура, Япония), натуральная или природная (Д.Китамура, Япония), музыкально-ритмическая (И.Милле, Корея) и другие. Достаточно обстоятельно обсуждались проблемы взаимоотношения между красотой и пользой (доклады Ишики Ю, Шин Н — Япония, Ян Дзень-сяна и Вэй Цанга-Китай, и другие). Кроме того, в докладах, посвященных другим проблемам, проблема красоты так или иначе обсуждалась участниками конгресса. В итоге сошлись на том, что в наше время, особенно в европейских странах, красоте уделяется слишком мало внимания и она находится на задворках эстетики. Что касается восточной эстетики, то она уделяет красоте больше внимания. Но и западной, и восточной эстетике следует развивать учение о красоте и стремиться его воплощать в жизнь, ибо от того, какое место занимает красота в жизни человека и человеческого общества, зависит очень многое.

Обсуждались также вопросы соотношения модернизма и постмодернизма в искусстве и в эстетике, вопросы развития различных видов литературы и искусства: поэзии, прозы, музыки, танца, кино, архитектуры, живописи, скульптуры, фотографии, а также вопросы взаимоотношения этики и эстетики, эстетики и психологии, священного и секуляризованного, реального и виртуального, теории информации и компьютеризации, интуиции и творчества, феминизма, колониализма и постколониализма, абстракции и экспрессии, войны, справедливости и идеологии, адаптации интерпретации мифов, антропологии, искусства, времени и пространства в искусстве, искусства и технологии, идеологии и эстетики, искусства и языка когнитивной науки и искусства другие.

Таким образом, XV Международный Эстетический Конгресс — первый конгресс, состоявшийся в XXI веке — подвел определенные итоги развития эстетической мысли в предыдущем столетии и поставил задачи ее развития в новом столетии. Конгресс показал все возрастающее значение и роль эстетики в современном мире и подтвердил суждение Гегеля об эстетике как об одной из самых важных и универсальных дисциплин: «Идея, которая всё объединяет, идея красоты

в самом высоком платоновском смысле слова. Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узлами лишь в красоте. Философ подобно поэту должен обладать эстетическим даром. Люди, лишенные эстетического чувства, а таковы наши философы, — буквоеды. Философия духа — это эстетическая философия. Ни в одной области нельзя быть духовно развитым, даже об истории нельзя рассуждать серьезно, не обладая эстетическим чувством» (*Гегель Г.В.Ф.* Работы разных лет. В 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 212). На конгрессе состоялась «встреча» западноевропейской и восточной эстетики и оказалось, что восточные ученые гораздо лучше знают и изучают западную эстетику, искусство и культуру, чем европейские ученые — восточную эстетику, искусство и культуру.

Выявилась также более тесная связь восточной эстетики с жизнью, с практической и теоретической деятельностью, с духом народа, а также ее способность выражать национальные особенности и одновременно универсальные свойства и качества эстетических объектов, раскрывать их общечеловеческое или всечеловеческое значение и смысл. Возможно, это обусловлено тем, что в восточном искусстве, эстетике и культуре, равно как и в реальной жизни, традиция играет гораздо большую роль, чем в западном искусстве, эстетике и культуре. Восточная эстетика пронизывает все сферы человеческой жизнедеятельности, а не только сферу литературы и искусства: эстетика церемоний чая, эстетика японских садов, эстетика одежды, эстетика отношений, эстетика одевания, икебана и т.д., не говоря уже об эстетике «ремесленничества» — всё, что относится к быту, бытовой утвари, пронизано эстетикой, высоким художественно-эстетическим вкусом. Столь же высок уровень эстетики окружающей среды. На Западе, и особенно у нас, больше говорят об этой эстетике, а у них это делается с незапамятных времен и вошло в кровь и плоть каждого человека, ибо эстетическое воспитание воплощено в жизнь.

Выявилась также необычайная способность восточного искусства, эстетики и культуры к взаимодействию с новейшими технологиями компьютерная эстетика, например, в Японии достигла очень высокой степени развития (разработка эстетических проблем теории информации, проблем виртуального времени и пространства, масс медиа и т.д.).

В целом, XV Международный Эстетический Конгресс ориентировал и западноевропейскую и восточную эстетику на дальнейшую разработку и развитие основополагающих проблем истории и теории эстетики, эстетического опыта, категориального анализа и синтеза,

различных видов и жанров литературы и искусства, художественного творчества, соотношения и взаимосвязи эстетики и этики, эстетики и психологии, эстетики и философии, эстетики и других сфер человеческой жизнедеятельности, чтобы эстетика заняла в жизни народов стратегически важную позицию и внесла свой вклад в духовное возрождение человечества. Люди должны стремиться к тому, чтобы, как писал Вл. Соловьев, «творить в красоте» (*Соловьев В.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 394), стремиться к тому, чтобы преобразовать действительность в свете художественно-эстетического идеала. «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, преосуществить нашу действительную жизнь... Разумеется, что будущее развитие эстетического творчества зависит от общего хода истории, ибо искусство вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста» (Там же. С. 404). Вместе с тем, и общий ход истории во много зависит от художественного и иного творчества людей. В связи с этим, роль эстетики в духовном развитии человечества будет постоянно возрастать, а ее проблематика будет становиться все более насущной и актуальной.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

*Христиан Г.Алеш*

### **Эстетический опыт в эпоху глобализации**

Растущая тенденция к глобализации — самая примечательная черта переходного периода от второго к третьему тысячелетию. И сама эта тенденция тоже «глобальная», если учитывать, что каждая деталь общественной жизни вовлечена в этот процесс. В Европе термин «глобализация» широко обсуждается в связи с экономикой, однако это лишь одна сторона медали. Ведущая роль некоторых «ключевых фигур» во влиянии на правила и динамику мировой экономики является серьезной проблемой и нам следует понять, почему столько молодых людей выступают против экономической глобализации. Понять, даже если мы не разделяем их аргументы и то, как они протестовали, например, во время встречи на высшем уровне в Милане и Готебурге.

Как я уже сказал, это лишь одна сторона проблемы. Уже в первых десятилетиях XIX и XX вв. улучшение транспортных средств и средств коммуникации усилили образование международной культуры, которая во второй половине XX в. была усилена глобализацией СМИ. Последний отчет ЮНЕСКО о «Международных потоках трейда культурной собственности» показывает, что импорт «культурных товаров» за период с 1980 г. по 1998 г. возрос с 48 млрд. долларов до 214 млрд. долларов<sup>1</sup>. В музыкальной индустрии самый впечатляющий рост экспорта, поэтому музыка на сегодняшний день является наиболее важным предметом культурного торгового обмена<sup>2</sup>. С одной стороны, это происходит вследствие того, что проблемы региональных культур, особенно западной ориентации, были распространены на мировое сообщество. И я горжусь в этой связи тем, что могу привести пример своего гениального земляка Амадея Моцарта, который

в современном культурном контексте стал фигурой мирового значения. Как следствие этого мы рады ежегодно принимать каждый год множество японских туристов в Зальцбурге. Это есть следствие культурной глобализации. С другой стороны, мировое распространение продуктов поп-культуры: музыки, кинофильмов, телевизионных программ, оставляет впечатление, что местные и региональные культурные и эстетические традиции уничтожаются через интернационализацию форм эстетики и искусства и что эта униформистская глобальная культура со своими образцами эстетического опыта и вкуса станет преобладающей.

Нельзя отрицать, что эстетические образцы повседневности репрезентируются через рекламу, радиoprogramмы, ТВ-шоу, моду и становятся все более и более стилизованными на международный манер. Нельзя также отрицать, что эта глобализация культурных сюжетов осуществляется через мировые финансовые тресты, что прекрасно показал С. Дал в статье «Коммуникация и культурная трансформация»<sup>3</sup>. Он привел убедительную информацию о доминировании западной и, в частности, американской продукции в телевизионной культуре в мире. Уже в 1983 году 77% импорта ТВ программ в Латинской Америке происходило от США, а в Африке и Западной Европе между 40 и 50% соответственно. Другой интересный факт: в 1993 году общий оборот пятидесяти крупнейших аудио-видеокомпаний во всем мире составил 118 млрд. долларов. А через семь лет такой оборот приходился на долю уже только 7 крупнейших компаний<sup>4</sup>.

Дал ссылается на исследование М. Мекеля (1996), в котором утверждается, что доля рынка фильмов, произведенных в США, выросла с 56% в 1985 г. до 76% в 1995<sup>5</sup>. В то же самое время открылась новая ниша для локальных СМИ и программ, выпущенных местными новостными агентствами, что может быть свидетельством противоядия в культурной глобализации. Новый отчет ЮНЕСКО, посвященный национальному кинематографу, подтверждает это предположение, особенно что касается рынка Азии<sup>6</sup>. Дал считает, что происходит «сопротивление глобализации», а применительно к Европе это означает сопротивление «американизации» ТВ культуры. Однако местная продукция носит развлекательный характер, поэтому она не способствует культурному плюрализму, а лишь делает слепки с межнационального увеселительного гибрида.

Результаты последнего исследования в Австрии «Музыка и глобализация»<sup>7</sup> указывают в том же направлении. Авторы говорят о том, что транснациональное производство популярной музыки все в большей степени определяют небольшое количество «главных игроков»,



которые через свою глобальную сеть радиостанций доминируют на музыкальном рынке. В то же самое время крупные компании стали считаться с местными предпочтениями музыкального вкуса и заполнять ниши этого рынка. В результате этой стратегии, с одной стороны, увеличилось разнообразие музыкальной продукции на рынке, однако эта продукция однородна, поэтому выводы этого исследования гласят, что результатом культурной глобализации становится не культурный плюрализм, а распространение культурного гибрида.

Последствия этой тенденции описаны Далом в следующих тонах: «Коммерческие СМИ, понуждаемые экономической нуждой, стали ведущей силой деполитизации и банализации общественной жизни». Таким образом они способствовали появлению «глобальной культуры», в которой Том Круз и Памела Андерсон стали ролевыми моделями для миллионов людей, «отражающих, переваривающих и приватизирующих их поведение», вбирая через него нормы и ценности индустриальной культуры, которую представляют эти герои».

В этой связи важным вопросом является то, способствует ли глобализация культуры и в особенности поп-культуры, глобализации эстетического опыта. В свою очередь это вызывает традиционный вопрос теории эстетики, в какой степени эстетический опыт представляет базисную и общераспространенную способность человека, которая не связана с определенными эстетическими образцами, развитыми местными традициями. В какой степени эстетический опыт формируется аккультурацией в определенной традиции. От этого вопроса зависит, суждено ли нам увидеть появление нового глобального типа эстетического опыта, превосходящего старые образцы вкуса и эстетического суждения, или же нам следует ожидать, что глобализация эстетического опыта будет ограничена местными традициями и определенным образом «чеканить» эстетический опыт через аккультурацию. Я убежден, что направления, заданные этой альтернативой, станут центральной темой эстетики XXI века, что и является темой нашего конгресса.

Конечно, сейчас не достаточно эмпирического опыта, для ответа на этот вопрос со всей определенностью, однако существуют признаки в последних теоретических и эмпирических исследованиях, которые я постараюсь кратко обобщить, чтобы прийти к предварительным выводам.

На семинаре «Глобализация и культура», который проходил в Центре развития и предпринимательства в Южной Африке, П. Бергер, директор Института изучения экономической культуры при Бостонском университете, высказал мысль, что глобальная культура, запад-

ная по ценностям и американская по происхождению, не обязательно будет сохранять абсолютную гегемонию, поскольку она взаимодействует с местными культурными силами различными способами. Бергер, однако, отрицает, что главная линия глобализации будет характеризоваться противостоянием Запада всему миру.

Пропуская объяснения Бергера о конкретных процессах, я хотел бы сосредоточиться на его предложениях по поп-культуре, поскольку они относятся непосредственно к нашей теме. Он характеризует этот аспект глобализации тем фактом, что молодые люди в мире танцуют под американскую музыку в американских джинсах и носят тенниски с надписями об американских университетах и товарах. Однако влечение к рок-музыке это не просто предпочтение громкой музыки и энергичных танцев, оно символизирует целый букет культурных ценностей, касающихся самовыражения, спонтанного поведения, неконтролируемой сексуальности и, самое важное, полное пренебрежение традицией.

Т.е. мы можем прийти к заключению, что не эстетические предпочтения ответственны за распространение отдельных образцов поп-культуры, а потребность в том содержании, которое они транслируют. Можно ожидать, что эстетические предпочтения, на которые воздействует «потребительское» содержание, будут расти, падать и т.п. В зависимости от степени привлекательности этого содержания. В этом смысле разнообразие реакций в локальных культурах «от полного принятия до полного отвержения» указывает на индивидуальные политические предпочтения западной культуры, а не на определенные эстетические вкусы.

В утонченной лекции, проведенной на последнем собрании немецкого общества по изучению популярной музыки (Грац, апрель 2001), немецкий музыковед Г.Розинг предложил 8 тезисов, касающихся отношения популярной музыки и культурной идентичности и позволяющих понять баланс между объединяющей тенденцией к глобализации и сохранением местных эстетических образцов как средства культурной идентичности<sup>8</sup>. Прежде всего он указывает на тот факт, что музыка, помимо языка, литературы и искусства, является важным средством формирования культурной идентичности. С точки зрения современной культурологии, музыка, как и другие жанры искусства, является нечто большим, нежели просто продуктом своей имманентной эстетической структуры. Индивидуальное развитие и эстетическая социализация, образование эстетических пристрастий и антипатий и в конечном итоге реализация своего жизненного стиля на основе таких предпочтений приводит к набору «инвентаря» эсте-

тического опыта и предпочтений как для индивида, так и для социальных групп, регионов и этнических сообществ<sup>9</sup>. Идентичность в культуре, основанная на общих парадигмах эстетического восприятия, представляет «консервативный элемент» — они реализуют потребность в безопасном инварианте среди постоянно меняющихся социальных структур. Однако конструкция, реконструкция, а также культивация эстетических традиций демонстрируют два общих аспекта, несмотря на разные мотивы и механизмы: они осуществляют выбор культурного подручного сюжета, ведомые политическими интересами<sup>10</sup>.

Розинг объясняет потребность интеграции в группах формированием культурной идентичности и сильной внутренней потребностью в отличии от других групп. Таким образом глобализация культуры сама создает себе препятствие в форме усиления региональных традиций, поскольку любой канон культурной идентичности сообщает ясность и структурирует меняющуюся социоэкономическую и культурную среду. С другой, стороны это также не означает, что этот «локализирующий эффект» обязательно принимает форму чистого сохранения традиционных эстетических образцов. Розинг считает, что благодаря индивидуальному включению и трансформации даже стандартизованная и распространенная по всему миру «бездомная» поп-музыка будет интегрирована снова и снова в процесс образования местных обособленных традиций. Это достигается через локализацию мировых образцов музыки, а также через переложение традиционной музыки в «глобальную» инструментовку и исполнение. Розинг проводит аналогию со складом товаров: музыка всего мира свободно доступна как сырой материал для производства новой музыки. То же самое относится к любому другому эстетическому материалу. Так глобализация культуры может увеличить форму и содержание для формирования культурной идентичности, если мы истолковываем образование индивидуальностей в культуре как динамичный процесс, а не как внеисторическую константу или характерную особенность какого-то этноса.

В этой связи Розинг подчеркивает значение музыки как «глобального» фактора с незапамятных времен. Транскультурная коммуникация музыкальных моделей не является ни в коей мере характерной особенностью новых коммуникационных технологий. Он останавливается на примерах григорианского хора, в котором вмещаются элементы романского, испанского, галлийского, кельтского, византийского, сирийского и коптского происхождения и который возник как осознанный акт глобализации сакральной музыки. Даже распро-

странение европейской классической музыки можно истолковать как событие глобализации, а можно и как «стандартизацию, носящую печать глобальной колонизации», по словам Розинга.

Подобное заявление сделал В.Велш в своем пленарном выступлении на Международном конгрессе эстетики в Лахти (1995). Традиционная эстетика «всегда выступала за глобализацию эстетического» — указывает он и напоминает о *Старейшей системной программе немецкого идеализма* или на концепции Движения «Искусства и ремесла» Веркбунда и Баухауса, которые были убеждены, что глобализация эстетики в целом улучшит мир<sup>11</sup>.

Еще один важный аспект эстетики периода глобализации представляет проект эстетизации мира, или «поиска прекрасного образа жизни», который Г.Шульце называет главной характеристикой *Erlebnisgesellschaft*<sup>12</sup> (общества приключений) — так он характеризует западное общество на повороте от XX к XXI веку.

Несмотря на то, что эти два аспекта близко связаны между собой, они отличаются. С другой стороны, нельзя отвергать того, что традиционная эстетика следовала концепции нормативизма. Хотя она была основана как теория чувственного опыта в традиции Баумгартена-Канта, она была преобразована в традиции немецкого просвещения в академический институт, который должен был делать научные заявления, что есть прекрасное, а что есть безобразное (согласно нормативной дихотомии «верно-неверно»)<sup>13</sup>.

При всем уважении к этой цели следует отметить, что традиционная западная эстетика не была способна и даже не интересовалась местными особенностями эстетического опыта, разве только в контексте «отклонения» от «нормы» «утонченного» эстетического опыта. Впоследствии такие «отклонения» толковались как «примитивные уровни» эстетического опыта по сравнению со зрелыми и научно обоснованным «здравым» и «осмысленным» эстетическим суждением образованного западного общества.

Поиск прекрасного образа жизни (Шульце), движение за эстетическое преобразование реальности (Велш) не следуют нормативной линии поведения. Они руководствуются субъективной потребностью в эстетизации и совершенствовании, «внутренней ориентацией» (*Innenorientierung*)<sup>14</sup>. И по мнению Велш это глобальный проект: мы находимся посреди неслыханной эстетизации всего мира. Повсюду можно найти стилизацию и украшение. То, насколько люди заняты целенаправленной стилизацией тела, души и поведения, начиная с обустройства городской жизни и кончая экономикой и экологией. Это как раз точка, где соприкасаются эти на поверхности противоре-

чивые аспекты современного развития: существуют нормы эстетического опыта и эстетические предпочтения людей. Последние не исходят из социальных или эстетических норм. Они являются субъективными потребностями миллионов людей, связанных новыми коммуникационными технологиями и рыночными стратегиями.

Это означает, что миллионы людей находятся в поиске индивидуального красивого образа жизни и зависят во многом от имеющихся средств для украшения каждодневной жизни. Эти средства произведены растущей глобальной индустрией, которая стремится, с одной стороны, удовлетворить спрос потребителя, используя знание об эстетическом опыте, а с другой стороны, прилагает усилия, чтобы повлиять на эти потребности, используя знание о публичных отношениях, о суггестии толпы и механизмах глобальной коммуникации. Таким образом, вопрос об условиях эстетического опыта в эпоху глобализации относится к универсалиям эстетического опыта, а также к субъективности индивидуальных эстетических потребностей и процессах воздействия на них со стороны общества.

Это дает нам впечатление того, какая эстетическая теория необходима в эпоху глобализации. Нормативная концепция эстетической теории, навязывающая «правильный» эстетический опыт, потеряла свое значение еще в прошлом веке. И произошло это не по причине «утонченности» эстетической теории, а по причине интенсивной плодотворности художественной практики XX в., которая побудила эстетическую теорию выбрать из своих нормативных иллюзий положение мирового цензора красоты. Развитие искусства от художественной техники до техники креативности, эмансипация искусств за пределы границ стилистики было главной культурной переменной XX века. Это было вызовом со стороны эстетической теории, и эстетика неплохо справилась с ним. Однако я убежден, что эстетическая теория XXI века будет совершенно иной. Эстетическая теория будет испытывать больше влияние процесса глобализации и развитие новых средств коммуникации, нежели развитие искусств.

Возвращаясь к вопросу о том, влияет ли эстетический опыт на процесс глобализации или нет, следует отметить, что он возрождает традиционный вопрос из эстетической теории об универсалиях в человеческом опыте в целом и в эстетическом опыте в частности. Конечно, универсалии в эстетическом опыте существуют, в этом нас убеждают теория гештальтов или философия Кассирера о символических формах. Они дают нам сильные аргументы в пользу того, что такие антропологические константы существуют. В то же самое время у нас есть достаточно свидетельств того, что эстетический опыт

испытывает влияние аккультурации. Когда мы развиваем теорию эстетического опыта, нам следует поэтому принимать во внимание не столько универсалии эстетического опыта, сколько процесс эстетического восприятия, на который воздействует процесс глобализации. Любая теория эстетического опыта для «глобальной деревни» вынуждена будет учитывать взаимодействие между местными и глобальными влияниями. Эстетическая теория должна занять более гибкое положение в научном мире. В большей степени ей следует видеть себя как социальную науку, использовать знание теории коммуникации и психологии культуры для своей теории. Эстетический опыт эпохи глобализации следует понимать как флуктуар, отражающий диалектику глобальных и локальных традиций. И наша задача заключается в том, чтобы отыскать модели, репрезентирующие эту диалектику.

*Перевод с англ. яз. А.С. Тимошук*

### Примечания

- 1 UNESCO (2000). International flows of selected cultural goods (prep. By Ramsdale) <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001213/121362eo.pdf>; *ibid.* p. vi.
- 2 *ibid.*, p. ix.
- 3 **Dahl S.** Communication and Culture Transformation. <http://www.stephweb.com/capstone/capstone.shtml>
- 4 UNESCO (2000). *Culture, Trade and Globalization*. Paris: UNESCO Publishing. P. 21.
- 5 Meckel, Miriam (ed.), *internationale Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- 6 UNESCO (2000). *A Survey on National Cinematography*. Paris.
- 7 Musik und Globalisierung Wien: *Mediacult 2000* (<http://www.mdw.ac.at/mediacult>).
- 8 Rösing, Helmut (2001). *Populäre Musik und kulturelle Identität. Acht Thesen zur Pflege globaler und regionaler Musiklandschaften* (неопубликована, манускрипт Г.Розинга).
- 9 In this and the following sentences I follow the argumentation of Rösing but generally replace the term «musical» by «aesthetic». I think that this generalisation is not in contradiction to the intention of his theses which were formulated within a particular musicological context.
- 10 Rösing formulates: «machtgeleitete Auswahl».
- 11 Wolfgang Welsch, *Aesthetics beyond Aesthetics*, Lahti 1995: <http://www.uni-jena.de/welsch/papers/Beyond.html>
- 12 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M: Campus 1992.
- 13 cf. Christian G. Allesch, *Geschichte der Psychologischen Ästhetik*, Göttingen: Hogrefe 1987.
- 14 **Schulze G.** *Erlebnisgesellschaft*, cit., p. 38, 249, 427.

## Содержание

Введение .....	3
<i><b>В.И.Самохвалова</b></i> К пониманию эстетики как науки в современном контексте .....	6
<i><b>В.В.Бычков</b></i> Эстетическая сущность искусства .....	27
<i><b>Т.Б.Лобимова</b></i> К метаэстетике.....	65
<i><b>О.Д.Куракина</b></i> Софийная эстетика русского космизма .....	91
<i><b>Н.А.Кормин</b></i> Вл.Соловьев: метафизика символа .....	114
<i><b>Н.А.Шлемова</b></i> Искусство в эпоху сердца: эстетическое в теософской традиции .....	130
<i><b>А.Н.Липов</b></i> Г.Юнг об «автономном комплексе» в искусстве.....	153
<i><b>А.С.Тимошук</b></i> Эстетический принцип организации пуранических текстов в древнеиндийской традиции .....	182
<i><b>О.А.Палехова</b></i> Словесность в эстетическом .....	196
<i><b>К.М.Долгов</b></i> Заметки о XV Международном Эстетическом Конгрессе (Япония, 2001 г.) .....	209
Приложение .....	223
<i><b>Христиан Г.Аллеи</b></i> Эстетический опыт в эпоху глобализации (перевод <i><b>А.С.Тимошука</b></i> ).....	223

Научное издание

## Ориентиры...

Выпуск 2

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

В авторской редакции  
Художник ***В.К. Кузнецов***  
Технический редактор ***А.В. Сафонова***  
Корректор ***Т.М. Романова***

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 18.03.03.  
Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.  
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 13,16. Тираж 500 экз. Заказ № 004.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН  
Компьютерный набор ***Т.В. Прохорова***  
Компьютерная верстка ***Ю.А. Аношина***

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН  
119992, Москва, Волхонка, 14