

## Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии\*

### Музыка листьев тополя

Позвольте мне начать с замечательного краткого эссе, написанного Масаоки Оки в 1982 г. Оки был музыкальным критиком и приверженцем западной классической музыки. Лично мне претила его авторитарная манера критики и именно она больше всего меня восхищала в его эссе, поэтому я и вырезал его из газеты, когда оно было там напечатано, и сохранил его в своем столе, что случается со мной крайне редко.

В тексте этого эссе описано воспоминание о лете 1982 г. Несмотря на крепкое телосложение, Оки чувствовал себя неважно в последние годы жизни. В тот год из-за болезни, перенесенной им весной, он провел все лето в своем доме в горах. С собой он привез кое-какие заметки и наброски, но за все время Оки не притронулся к ним. Вот этот текст:

«Вся красота крайней изощренности артефакта человеческой культуры уступила место удовольствию от созерцания моего горного сада. Лиственница, белая береза, азалия, рододендрон и т.д. — не слишком роскошный выбор. Но эти деревья издают разнообразные звуки от дунения ветра, особенно интересно слышать, как меняются эти звуки с изменением силы ветра. Заметнее всех тополь: вершина его находится очень высоко, а черенок каждого листа довольно длинный, из-за чего на ветру листья неистово танцуют. Обратная сторона каждого листа бледно-белая — ошеломляющая, головокружительная картина. Одна-

---

\* Перевод осуществлен по изданию: *Ken-ichi Sasaki. Aesthetics on Non-Western Principles. Version 0.5. Nature and City. P. 13-43.*

ко еще более завораживают звуки, издаваемые этими листьями: с приходом осени листья тополя, чуть подсохшие, сталкиваются друг с другом, и звуки эти похожи на скрип» (*М.Оки. Слушая листву тополя осенью*).

Оки был так глубоко пленен музыкой деревьев, что его встревожил вопрос о том, изменилось ли что-нибудь в его восприятии классической музыки. Но волнения оказались напрасными: вернувшись в свой городской дом, к обычной жизни, он слушал музыку Карла Бема с глубокими чувствами. Основываясь на этом, наш музыкальный критик рассказывает о своем открытии: музыка, существующая в сфере чувственного восприятия, не может выдержать изоляции от того, что ему сопутствует. В этом вопросе я полностью согласен с Оки. Однако довод, который я хотел бы привести из этого наблюдения, возможно, отличается от его: для меня этот случай отражает урбанистический характер западной традиции классической музыки. Я говорю не о географической разнице между городом и природой, а о культурном различии цивилизаций Запада и Японии.

### *1. Город и цивилизация Запада*

Для многих людей разница между западным миром и японским понимается через противопоставление цивилизации, использующей в строительстве камень, и цивилизации, использующей дерево. Я понимаю «камень» в категориях города. Долгое время западная цивилизация создавалась на основе города, объекта, построенного людьми, для которого характерны замкнутость от окружающей среды и концентрация, сосредоточение его элементов. Люди воздвигали здания и высокие стены из камня, мостили камнем улицы. Они ограничили свою жизнь тем, что происходило в стенах их города или дома, и изгнали природу из города. Такая замкнутость и сосредоточение объясняются чисто человеческими интересами. Территория города и его жизнь организована в соответствии с целями человека. Город — это структура, созданная человеком для человека. В городе человеку легче всего устроить свою жизнь именно в соответствии со своими представлениями о ней.

По древней легенде город появился благодаря искусству Амфиона. Должно быть, архитектура определила форму камня, но искусство Амфиона — музыка, которая наполнила город изнутри и проникла во всю его структуру. В свою очередь, город культивировал и развивал сущность камня, теперь уже проникнутую музыкой. По сути дела искусство оказалось жизненно необходимым для города, горожане предпочитают музыку пению птиц или шелесту деревьев,

картины — цветам и разнообразнейшим формам окружающего мира. Словом, искусство заменило природу, которую человек изгнал из города.

Искусство Запада, родившееся в городах, представляет собой яркий пример таких городских черт, как концентрация и замкнутость. Для западного искусства как формы проявления западной цивилизации стала необходима направляющая идея художника и конечное воплощение ее в произведении искусства. Западная цивилизация, основанная на концентрации и замкнутости, избрала индивидуалистический образ существования в качестве своего идеала и стремится к соперничеству с Богом-Творцом. Наиболее полно эта мысль отражена в современном искусстве, но корни ее уходят в урбанистическую природу этой цивилизации. В этом смысле искусство является миниатюрным отображением города — символа западной цивилизации.

За последние 20 с лишним лет современный характер западной цивилизации был во многом переосмыслен. Но данный вопрос подразумевает все, что сопутствует западной цивилизации, а не только ее модернизацию, поскольку она есть не что иное, как сжатая и гипертрофированная форма самой цивилизации. В свете этого, возможно, стоит вспомнить древнюю эстетическую традицию Японии, ее видение мира, в корне отличающееся от западного. Поскольку, по данным историков, исследовавших городское планирование, в японской культуре не слишком развита концепция города.

## *2. Японский город и природа*

Наши древние столицы унаследовали прямоугольную модель планировки китайских городов. Яркие примеры этого можно видеть в Хейдзэ-кие (совр. Нара), основанном в 710 г. н.э., и в Хейянке (совр. Киото), основанном в 794 г. н.э. (в прошлом году Киото отмечал 1200-годовщину со дня основания). В этих городах все улицы пересекаются под прямыми углами, их планировка настолько четкая, что трудно найти что-либо похожее среди западных городов — единственный пример, который я могу привести, — это город Эг-Морт, основанный в средневековье крестоносцами на юге Франции.

Несмотря на свою четкую геометрическую планировку, эти древние японские города полностью отличаются от западных. Так, например, поскольку территории их были слишком велики, чтобы ощущался «давящий» эффект городских стен, города эти сохранили свой провинциальный характер, они различаются в выборе основ-

ных материалов цивилизации — камня или дерева, так же как и в общем отношении к природе: в японской культуре артефакты не противопоставляются природе напрямую и город не исключает присутствия природы на своей территории. Эта тенденция включать элементы природы в городской пейзаж стала такой глубокой традицией, что в настоящее время она определяет структуру наших современных городов. Японцы, как правило, не любят жить в многоэтажных домах и, насколько позволяют их финансовые возможности, предпочитают иметь собственный дом, обязательно с садом, пусть небольшим. Японское выражение «свой дом с садом» отражает то, как глубоко эта традиция проходит через наше восприятие ежедневной жизни. Возможно, именно эта тяга к собственному отдельному саду помешала распространению «общественных» садов в современных японских городах. Итальянский архитектор-теоретик Витторио Уго называет Токио «гигантской деревней».

Для японского города не характерно стремление ограничить свое жизненное пространство, как не характерно и ощущение давления города, обычно сопровождающее подобные ограничения. В древних столицах самым крупным районом расселения был императорский двор. Он является центром расширяющегося городского пространства и той точкой, откуда исходила направляющая сила, но он никогда не был специально запланированным центром, определявшим все развитие города. Здесь заключена разница между японским двором и западной церковью и ратушей, как центрами городов. Уместно будет привести сравнение этих двух видов городской планировки с двумя формами театров — сферой и кубом, предложенным Э.Сурно. По его мнению, кубическая форма характерна для доминирования определенной части пространства, свойственной современной итальянской театральной сцене, а сферическая форма определяет некое пространство, созданное силой, исходящей из центра, — тип, характерный для древнегреческой сцены. Подобное отсутствие чувства давления чего-либо в планировке в основе своей связано с нашим отношением к природе. Это касается нашего понимания места человека во вселенной, а также характера и видов человеческой деятельности в целом. Полагаю, что могу описать всеобъемлющую философию этого видения природы более полно, упомянув о частном городском саде.

### *3. Частный городской сад*

Традиционные японские города поддерживают связь с природой не через общественные сады (что является современным изобретением Запада), а через частные. Этот кусочек природы в окружении

города всегда был для нас средством к расширению нашего осознания мира. Здесь мы могли видеть, как изменяется природа, чувствовать биение сердца вселенной. Даже в небольшом саду наверняка растет сливовое дерево, цветение которого на фоне снега возвещает приход весны, а наблюдая за опадающими листьями, мы видим приближение осени. Смена времен года — не только явление окружающего нас мира, но и отражение более обобщенной истины нашего существования во вселенной, потому что мы сами — часть природы.

Птицы прилетают в сад и, сидя на ветвях деревьев, поют о всеобъемлющей силе жизни. Именно в саду мы наблюдаем за растущей и убывающей луной. Простая сосна становится музыкальным инструментом, прячущим мелодию ветра в своих ветвях. Если в саду есть маленький фонтанчик или ручеек, то там присутствует и бамбуковый инструмент, который собирает воду, а затем непрерывно ударяется о камень, лежащий прямо под ним, издавая специфический деревянный стук: это звук молчания вселенной, одиночества человеческого существа. Такой сад словно зеркало, в котором отражается вся природа и вся вселенная, но он отнюдь не является единственным определяющим центром, поскольку у каждого дома есть свой сад, который для семьи олицетворяет образ природы — таких центров очень много и ни один из них не имеет преимуществ перед другими.

Являясь частью природы в городской среде, сад одновременно и средство познания мира и друг друга — вся наша сущность воплощена в этом миниатюрном образе — природе: мы — ничто в огромной бесконечности вселенной. Если, осознавая все это, ум человека будет находиться в волнении или смятении, то и отражение его исказится. Сад предоставляет людям возможность оставить свой эгоизм и упорядочить сознание. Важным здесь является невмешательство в окружающий мир, а вовсе не управление природой в соответствии с нашими эгоцентричными представлениями о мире, по Декарту. Отдать себя во власть величия природы, принять свое место в высшем порядке вещей — вот главный предмет нашего эстетического опыта.

#### *4. Своеобразие японского эстетического опыта*

Форма эстетического опыта, наиболее противоположная японской, заключена в западной концепции «эстетического отношения», т.е. беспристрастного отношения, в соответствии с которым красота каких-либо объектов является данностью. Анри Гуйе дает несколько иную картину эстетической незаинтересованности. Он говорит:

«Фрукты лежат передо мной на столе: я сижу перед фруктами» («Сущность театра», 1968. С. 37). В соответствии с обычным определением эстетической незаинтересованности мы являемся субъектами, а произведение искусства — объектом нашего внимания. Но с точки зрения Губе, именно произведение искусства является субъектом, а мы его объектом. Мне очень близко это определение незаинтересованности, рассматриваемое как «полное отсутствие интереса» (полное отсутствие изменения объекта интереса). Произведение искусства, по крайней мере шедевр, находится перед нами не ради нас самих — мы стоим перед ним ради его красоты.

Но это еще не все. Японское восприятие эстетического опыта идет гораздо дальше в направлении смирения и чувства собственной незначительности: в тумане цветущей красоты значимость нашего собственного существования сокращена до простой частицы природы. Взгляните на цвет вишни, который является прекрасным примером японского чувства красоты. Цветок вишни не рассматривается как один, отдельно взятый объект. Вместо этого мы воспринимаем сразу все многообразие цветов: они прекрасны, потому что все дерево покрыто ими. Для того, чтобы должным образом оценить их, нужно находиться среди множества, даже сотен деревьев вишни, покрытых цветами, что диаметрально противоположно западному стилю эстетического опыта, который предполагает сосредоточение на одном объекте в определенном отрезке времени.

Поскольку наши эстетические потребности удовлетворяются в процессе «переживания» природы (погружения в нее), нам не нужны различные виды искусства. Именно это пережил наш музыкальный критик в то памятное лето. В Японии форма искусства, противоположная тому типу эстетического опыта, который сосредоточивается на цветке вишни, в действительности развивалась под впечатлением дзен-буддизма. Оно включает в себя закаливание духа, цель которого постепенное освобождение человека от любых конкретных привязанностей или отвлекающих факторов, и достижение «простого» (просветленного, очищенного) состояния сознания. И так как искусство — инструмент практики дзен, та форма концентрации эстетического опыта, который оно включает в себя, очень отличается от западной. В традиционных японских городах искусствами занимались простые жители, а не специалисты, их принципом было также «подражание природе», но в совершенно ином смысле, чем это представлено в западной эстетике. Западное искусство пыталось в какой-то степени воссоздать ту природу, которая для города была утрачена, в то время, как в традиционном японском искусстве под-

ражание природе составляет ту мудрость, которая позволяет человеку вернуться к природе. Возможно, эта мудрость все еще остается тем средством, которое сможет излечить современную цивилизацию.

### *5. Дух смирения и чувство прекрасного*

Я затронул основные принципы традиционного образа эстетической жизни в Японии как фон для моих эстетических изысканий. В глубине души я нахожу, что эта эстетика, столь открытая по отношению к природе, противопоставляется западной «эстетике концентрации». Другими словами, это проблема культурного релятивизма. Однако она не касается моего личного понимания двух разных культур. Скорее это противопоставление двух точек зрения на культуру, существующее в моем сознании, поскольку я, в определенной степени, связан с западной эстетикой, но и западная культура в целом не совсем чужда японцам (японцы всегда жили в поликультурной среде, начиная с усвоения китайской культуры — напрямую или через корейский опыт — и заканчивая нашим теперешним следованием тенденциям западной цивилизации). Этот вопрос интересует меня, поскольку я вижу в этой открытой для природы эстетике ответ на фундаментальную проблему, которая сегодня поставлена современной цивилизацией. Здесь я не имею в виду только эстетическую сторону данной проблемы, но и аспект, касающийся глобальной цивилизации в современном мире. По моему мнению, подлинный конфликт в противопоставлении надменности и смирения. Западная цивилизация и все, относящееся к модернизации, в крайнем своем проявлении суть плоды разума. Этот разум утверждает себя таким исключительным образом, что он становится самонадеянным: это подразумевает идею дизайнера, расчет наиболее эффективных средств воплощения в жизнь этой идеи и желание ее реализовать.

В этом отношении эстетика, заключенная в традиционной жизни Японии, предполагает преодоление ложной гордыни. Эта мудрость и является тем уроком, который преподает нам природа. Здесь я бы хотел подытожить все, сказанное выше. Следуя этому, я выделяю три положения. Во-первых, наши небольшие сады дают нам возможность ежедневно общаться с природой. Поскольку общение это довольно частое, то мы не ощущаем такой сильной потребности в искусстве. Такое положение природы в отношении искусства выходит за рамки области изящных искусств на более обширный уровень: в целом, для современной западной цивилизации характерно преклонение перед артефактом как творением человека, что далеко от нашего видения мира. Во-вторых, посредством этого ежедневно-

го общения с природой, мы приучаемся к осознанию того, что мы зависим от природы и состоим с ней в родстве. И здесь не может быть разделения на субъект и объект. Возможно, не имеет смысла говорить, что борьба субъекта и объекта при доминировании субъекта (разума) над объектом (природой) — основная черта современной западной цивилизации, и оно настолько сильно, что данная система отношений проникает даже в сферу эстетики в форме «эстетической незаинтересованности». Таким образом, современная эстетика занимается изучением духа современной философии в западном мире. Само собой разумеется, что этот дух «доминирования» часто сопровождают надменность и определенное варварство. В-третьих, когда мы (японцы) действительно ощущаем потребность в искусстве, мы предпочитаем сами заниматься им, а не только рассуждать о нем. Среди горожан, также как и среди фермеров, существует традиция подобного занятия искусствами: сочинение стихов, их чтение, рисование, музыка, танец и т.д. В процессе такой практики даже богатый торговец вынужден признать, что в искусстве его значимость как личности ничтожна и что ему предстоит еще многому научиться.

В заключение позвольте добавить, что этот же дух смирения по отношению к природе также определен и в теории эстетики. Он связан с понятием «подражания природе». Как это сказано у Бассе, великого мастера хайку, «чтобы узнать правду сосны, спроси об этом саму сосну». Все же это может показаться не совсем ясным и это понимание часто примитивно определяют в категориях реализма или натурализма. Однако мне кажется этой ремаркой Бассе хотел воздействовать на воображение своих учеников, которым и было адресовано это хокку, подчеркнуть важность осознания предмета через отождествление себя с ним, и в то же время — необходимостью очищения разума с целью добиться этого осознания. Такое видение мира через смирение соседствует с подлинным чувством прекрасного: красота является нам в форме милосердия (изящества, грации), неподвластного нашим человеческим манипуляциям.

С конца XVIII столетия западная цивилизация утратила чувство прекрасного, и слова о том, что красота — сущность искусства — не более, чем эпитет. Фактически «прекрасное» вышло из моды и подобное отношение к жизни отражает присущий западной культуре гомоцентризм.

Напротив, в соответствии с японским пониманием эстетического опыта нам достаточно лишь находиться, например, среди цветущих вишен, чтобы забыть о своем «я» и восхищаться их безымянной красотой. Это довольно простая вещь, которая, тем не менее, сможет избавить современное общество от гордыни.



**Утешение, даруемое природой:  
(Критическое эссе по проблеме созидающего разума)**

*А. К вопросу о красоте природы и о модернистском духе*

В наше время, когда современная цивилизация зашла в тупик, мы нуждаемся в эстетике природы. Современная цивилизация превратилась в последовательно распланированную систему покорения и эксплуатации природы с целью обогатить жизнь человека. Эта идея символически выражена в работах Декарта, посредством практической философии которого мы можем представить себя «господами и владельцами природы». Рассуждая в этом направлении, философ видел будущее цивилизации исключительно в розовых красках, и нисколько о нем не беспокоился.

Действительно, человек построил современную цивилизацию, эксплуатируя природу. Понятие «прогресса» было определено как ведущее и цивилизация обрела свою материальную форму за счет индустриализации, а политическую форму — за счет колонизации земель. Кажется очевидным, что само понятие «современный» что буквально означает «более новый», неотделимо от понятия прогресса. На пороге современности так называемое «противоречие старого и нового» доказало, что прогресс возможен в области естественных наук и промышленных технологий, а не в сфере философии и искусства. Поэтому даже в настоящее время под модернизацией часто подразумевают индустриализацию. Что касается колонизации земель, разве остались еще сомнения в том, что это не что иное, как одна из форм современного покорения природы? Дух современности, установленный Западом, становится «господином и владельцем» природы, как это представлено на примере так называемых «примитивных цивилизаций» — вот в чем сущность колонизации. Недавно появилось сообщение о том, что страна, создавшая Декларацию Прав Человека, ускорила процесс ядерных испытаний на мирных островах в южной части Тихого океана. Не правда ли, красноречивый символ современной цивилизации, сочетающий в себе науку с колонизацией природы? Мы не можем не утверждать, что подобная политика носит варварский характер не только из-за эгоистического поведения самих колонизаторов, но также из-за весьма критической ситуации с природой во всем мире: ее прогрессирующее уничтожение через загрязнение атмосферы, глобальное потепление и т.д. Современная цивилизация — это великолепное творение человеческого разума — стала угрозой существованию самого человека. Именно в этой ситуации требуется разработка эстетики природы.

Таким образом, в настоящее время люди нуждаются не только в познании природы, но и в понимании ее эстетики. С первым пунктом этого вопроса все ясно: естественные науки — современная форма нашего знания о природе — являлись ведущей силой современной цивилизации. В свете этого искусство и эстетика содействовали поддержанию здорового духа человеческого сознания, всячески утверждая гармонию человека с природой. Однако эстетика не смогла противостоять влиянию модернистского духа — тем более, что последний в определенном смысле является продуктом эстетики, поскольку искусство обязано своим настоящим модернистским настроениям, которые настойчиво утверждают ценность всех форм человеческого творчества. В «Эстетике» Гегеля можно найти прекрасную формулировку этого парадокса современной эстетики: «Красота искусства превышает красоту природы ... чем выше над природой стоят дух и его творения, тем выше стоит над природой искусство»<sup>1</sup>.

Потребность японцев в эстетике природы основополагающая, поскольку базируется на нашей обязанности «разрушать» этот модернистский дух. Надеюсь, что изучая красоту природы, мы сможем прийти к некоему осознанию простого факта: хотя люди и в состоянии изобрести столь сложное и мощное оружие, как атомная бомба, прекрасный атолл Муруроа превосходит своей гармонией любые возможные изобретения человека.

Целью данного эссе является противопоставление красоты природы западному модернистскому духу и отражение его истинной сути. Естественно, если смотреть на эту задачу шире, то я ожидаю, что произойдет некая культурная революция, которая в корне изменит наше видение мира, — и все же я не тешу себя иллюзиями относительно того, что это в моих силах. Просто я хотел бы сказать, что именно это является истинной целью написания данного эссе.

Прежде, чем развить свою мысль, я хотел бы процитировать строки из «Эстетической теории» Адорно, которые точно определяют понятие западного модернизма: «Искусство дает окончательное воплощение тому, что так тщетно стремится достичь природа...»<sup>2</sup>

Мне кажется, стоит процитировать эти слова, поскольку Адорно является одним из западных философов, которые в особенности преуспели в понимании основной и подлинной сущности (я имею в виду не с точки зрения «человека Запада») древнего поэтического принципа «подражания природе». Отказываясь от превратного толкования этого принципа в категориях натуралистического представления видимых (явленных) форм этого мира, он пишет: «Искусство не подражает ни природе, ни конкретному объекту, воплощающему ее красоту, искусство подражает природной красоте как таковой»<sup>3</sup>.

Под словами «природная красота как таковая» он не подразумевает какое-то таинственное понятие, а скорее то, что «напрямую осознается как проявленная сущность природы»<sup>4</sup> — другими словами, естественное заключает в себе суть природы. Когда нам является вся подлинная, ничем не искаженная ее суть, мы открываем для себя ее красоту. Я полностью разделяю эту точку зрения.

В соответствии с таким определением, подражание природе заключается в том, чтобы взять подлинные естественные черты для создания какого-либо образа. В данном случае речь идет о подражании, а не о представлении чего-то характерного. Если заняться поисками аналогии, то, пожалуй, более точно смысл этого заключается в словах «подражание Христу». Подражать Христу — не значит просто копировать его позы и жесты — это было бы нелепо. Такое подражание состоит в том, чтобы развить в себе осознание того, что между нами, людьми, и тем, что мы создаем (нашими моделями, образами), существует определенная дистанция, попытка преодолеть которую необходима, чтобы добиться подлинного подражания природе — в этом, как мне представляется, и заключен главный смысл высказываний Адорно.

Определение красоты, по Адорно, в корне отличается от определения Гегеля — по сути, он критически относился к гегелевскому пониманию природной красоты. Мое понимание «подражания природе» не совпадает с определением Адорно, но в то же время и не противоречит ему.

Мысль о том, что природа тщетно пытается достичь того, что искусство может осуществить, несовместимы с тем, что природу следует воспринимать как (какую-то) модель (чего-то): настоящая модель всегда функционирует как модель, поскольку мы знаем, что не в наших силах достичь или превзойти ее, никто из людей, например, не пытается вообразить, что он сможет достичь положения Христа. Само собой разумеется, что я имею в виду именно это отношение (к жизни), потому что фактически оно состоит в переживании естественной красоты, как я это понимаю. Полагаю, что подлинная сущность природной красоты, в целом, была упущена в западной традиции современной эстетики, которая всегда (тем или иным образом) занималась покорением природы. В словах Адорно мне видится вполне подходящий символ этого подсознательного самодовольства, свойственного западному модернистскому складу ума, в особенности, если он берется за выявление глубинного понимания естественной красоты. Именно по этой причине в моем эссе я критикую этот тезис.

## *1. Искусство толкования природной красоты*

В качестве своей первой задачи я стремлюсь разъяснить, что же такое на самом деле красота природы и ее познание, а также, что составляет естественные различия между эстетическим познанием природы и произведением искусства? Что же касается описания познания природной красоты, то примером этому может служить великолепная статья Бетти Хайнман, написанная в 1920 г. и оказавшая большое влияние на японского эстетика Й.Ониси (1882—1952 гг.). Моя точка зрения несколько отличается от точки зрения Хейнман и Ониси, я не могу полностью принять их подход. Поэтому я выбираю более доступный путь, а именно: приведу отрывок, в котором содержится описание типичного явления «естественной красоты». Классический образ природной красоты, в рамках западной культуры, встречается в «пасторальных» или «идиллических», в первых произведениях или картинах, наряду с поэзией. Я хотел бы обратиться к первым сценам 2 акта «Армиды», либретто для этой оперы было написано на основе произведения Тассо «Освобожденный Иерусалим», а музыка написана композитором Молли (1686). Речь идет об эпической истории похода крестоносцев на Ближний Восток, хотя пейзаж, на фоне которого развивается действие, является типичным для того, что мы называем «живописным пейзажем» в контексте понятий, свойственных западной цивилизации, а драматический сюжет предполагает наличие определенных сторон опыта нашего познания природной красоты.

Сценические ремарки в тексте следующие: «Декорации представляют собой открытую местность, живописный островок, со всех сторон омываемый речными волнами»<sup>5</sup>. Мы находимся на маленьком острове в середине реки, деревья, растущие на нем, с густыми толстыми ветвями, бросают красивую тень на лужайку — словом, изобилие растительности, вода, легкий ветерок, пение птиц, цветы — все это создает ощущение нежной, чувственной праздности. Такое описание природы резко контрастирует с ее буйством и яростью, восхваляемыми современной эстетикой живописного (вида) и возвышенного (настроения), о чем я позже упомяну. Теперь давайте ненадолго проследим за развитием этой сцены. Входит главный герой Ринальдо и его друг Артемидор. Ринальдо — воин, освободивший своих друзей по оружию из плена вражеского лагеря. Его верный друг Артемидор находился среди этих воинов, несмотря на эти заслуги, или скорее как раз из-за них, Ринальдо подвергается всяческим притеснениям со стороны своего капитана Годфри и ему не

позволено вернуться в лагерь. Убеждая своего друга отправиться туда, Ринальдо медлит с действиями. Как-то, пребывая в одиночестве, он вдруг осознает всю красоту окружающей его природы и воспевает ее очарование: «Чем дальше я смотрю на это место, тем больше оно мне нравится. Медленно набегают волны реки и с сожалением отступают назад. Прелестнейшие цветы и нежнейшие зефиры наполняют ароматами воздух. Нет, я не в силах покинуть эти светлые берега. Полный гармонии звук сливается с журчанием воды. Птицы, очарованные им, замолкают, чтобы послушать его. Я едва сдерживаю чары подступающего сна. Эта лужайка, эта прохладная тень — все приглашает меня отдохнуть под этими густыми ветвями»<sup>6</sup> (Акт 2, сцена 3).

Вскоре Ринальдо засыпает, словно очарованный колдовством природы. На самом деле, он находится в магической власти Артемиды, царицы Сирии, враждебной крестоносцам, что вовсе не мешает ей влюбиться в Ринальдо. Текст Квиноля лишь предлог для привлечения нашего внимания к реальности подобного «переживания» всей красоты природы. Здесь можно обнаружить, по крайней мере, 4 характерных черты подобного состояния: 1) одиночество и созерцание — Ринальдо впервые замечает красоту окружающей его природы, лишь находясь в одиночестве. В присутствии своего друга Артемидора он был занят чисто человеческими, мирскими заботами, которые, в широком понимании, и составляют общественную жизнь. Лишь «вернувшись» из общества к самим себе, мы можем открыть всю красоту природы, а во время путешествия с семьей или друзьями разговоры хотя в какой-то степени и дополняют общее удовольствие, получаемое от поездки, но в то же время и отвлекают нас от погружения в красоту природы, делая впечатления от созерцания поверхностными, и мы лишь бросим взгляд на природу и пойдем мимо, восприняв ее только как обычную картину. Разговоры, обсуждения — полезные и даже необходимые стороны культурных переживаний, но, познавая красоту природы, мы нуждаемся в молчании. В этом смысле культуру и природу нельзя совмещать. Покидая город и вступая во владения природы, мы не можем по-настоящему ощутить ее присутствие, если с собой принесем часть культуры в виде разговоров или, предположим, плеера. Подлинный контакт с природой состоит в размышлении во время созерцания природного пейзажа. Акты созерцания и размышления «усиливают» друг друга и природа становится своеобразным зеркалом, отражающим состояние нашего сознания. Такое соотношение нашего сознания и природы предполагает значительную общность между миром природы и природной сущностью человека.

2). Конкретность описания места и времени действия, связанное с участием в восприятии пяти органов чувств. — Находясь в одиночестве Ринальдо осматривается: вся поверхность земли покрыта буйной зеленью, чистая прозрачная вода медленно течет, омывая остров и т.д. Эта сцена не только предстает перед ним, но и охватывает его, наполняя со всех сторон. Река, омывающая остров, символизирует процесс познания красоты природы. Он не только видит, но также и чувствует эту красоту, находящуюся перед ним. В этом ощущении задействованы все пять чувств: его уши слышат звуки птичьих голосов и журчание воды, в то время как глаза, зрение, являющееся доминирующим чувством в восприятии красоты, наслаждаются прекрасным видом. Чувство слуха открыто во всех направлениях. Однако посредством созерцания мы проектируем на данный объект свое внимание. Здесь важно умение «вслушиваться» в познание красоты природы, прежде чем сконцентрировать свое внимание на определенном объекте, повернувшись к нему лицом так, чтобы он был перед нами, — воспринимая таким образом, мы открываем свое сознание для вселенной и слушаем «голос мира» (Чарльз Даллин), который окружает нас. Чувство осязания, доступное всей поверхности тела, по-своему отражает это «вслушивание»: Ринальдо чувствует прохладу тени и освежающее дуновение ветра всем своим телом. Стоит напомнить, что в XVIII в. в теориях таких мыслителей, как Беркли, Кондилляк, Дидро и Гердер, осязание определялось как основное чувство, способное проникнуть в суть реальности. В нашем примере осязание становится чувством, захватывающим все тело. Посредством этого всеобъемлющего чувства, в котором ощущение переживается всецело, впечатления, идущие через другие каналы восприятия, смешиваются в одно переживание реального мира. Ринальдо может вдыхать аромат цветов или пробовать на вкус дикие ягоды, и я не нахожу абсолютно никаких причин к тому, почему эти ощущения нужно исключить из общего восприятия красоты природы — это единое впечатление связано со всем богатством природы и создается из них.

В качестве «переживания» реального мира понимание красоты природы также включает в себя элемент времени — аспект, не упомянутый в тексте Квиноля. Глядя на капельки воды на листьях и на черную влажную почву, мы приходим к заключению, что недавно прошел дождь и это довольно очевидно. Подобным же образом мы можем судить о приближении дождя, наблюдая темные облака на западе и чувствуя порыв холодного ветра, ощущать холод ночи, глядя на небо, усыпанное звездами, смаковать вкус вина, взглянув на виноградные грозди, а в дымке девственного леса мы можем ощу-

тить бег времени, наблюдая за выросшими деревьями. Таким образом, и время относится к процессу переживания красоты природы, и этот временный аспект впечатления может упорядочить наше определение «всеобъемлющего чувства». Измерение прошлого и будущего временными рамками зависит от состояния данного явления в настоящем времени. Однако такое суждение обычно выносится мгновенно и сознательно не осмысливается. Поэтому мы ощущаем эти временные рамки как составную часть ткани реального мира. Мы оперируем понятием «чувство времени», даже если время изначально — лишь одна из категорий нашего сознания.

Таким образом, ощущение времени может быть тесно связано со всеобъемлющим ощущением (которое испытывает сразу все тело), без какого бы то ни было намека на разнородность, которую бы допустила дуалистическая философия. Познание красоты природы позволяет нам обнаружить существование этого изначального абсолюта, который существовал еще до дуалистического разделения мира.

3). Ощущение счастья. Мы различаем три вида физического положения по отношению к объекту, другому человеку или миру. Первое — мы можем взять что-то в руку (например, какой-либо инструмент), как это определено у Хайдеггера, т.е. установить свой контроль над чем-либо. Это положение превосходства. Второе — мы можем находиться в присутствии чего-либо или кого-либо (например, я стою перед шедевром искусства или нахожусь рядом со своей возлюбленной, или появляюсь перед журналистом... — находиться рядом с кем-то лицом к лицу непросто, поскольку это требует определенного напряжения. Третье — мы можем пребывать в чем-то (по выражению Хайдеггера, «пребывать в мире»), — это являет пример межличностных отношений, что, в свою очередь, предполагает цепь нервных реакций. Находясь среди природы, мы имеем дело с физическим пребыванием в ситуации расслабления и освобождения от агрессии, концентрации и напряжения. В японском языке есть выражения «объятий сердцем природы» (охваченный глубинами природы). В английском переводе естественно будет предположить, что оно обозначает «некое состояние счастья» — как в случае с Ринальдо, сладко засыпающим под сенью деревьев. Классический пример тому — радость, пережитая Ж.-Ж.Руссо во время пребывания на озере Биенне.

В этих примерах мы видим уже две упомянутые характерные черты понимания процесса «переживания» красоты природы: возвращение к собственному «я» от мирской суеты и освобождение всех пяти чувств — переживая ощущение присутствия воды, Руссо достигает забвения, забывая о трудностях своей жизни, и просто лежит,

распростершись в маленькой лодке. То чувство освобождения, которое он испытал, погружаясь в глубину природы, дало свободу его мыслям. Их свободная игра, перемежающаяся с плеском воды, — это состояние мечтательности. Мечтательность и есть медитация, т.е. погружение в природу и пропускание ее мощи через себя.

4). Мощь (сила) природы — Ринальдо ощутил это во сне, пребывая в «сердце природы», и это был счастливый сон, однако на самом деле он был вызван магической силой Армиды с помощью потусторонних духов. Конечно же, это драматический вымысел и в нем есть нечто сказочно-наивное, но неужели это не объясняет самого основного в процессе познания красоты природы? Разве нельзя сравнить воздействие сил природы с воздействием волшебных сил? В самом деле, для того, чтобы открыть красоту природы, нам необходимы одиночество, молчание и уход из мира человеческой культуры. Тем не менее мы никогда не должны полагать, основываясь на так называемой «теории эстетического отношения», что именно наша воля определяет эстетические качества природного явления. Мы не можем отрицать, что в эстетическом опыте есть определенная доля человеческого влияния, характеризующаяся «незаинтересованностью». Однако это влияние далеко от того, чтобы претендовать на определение эстетики того или иного явления и являться результатом воздействия красоты на наше сознание.

Молчание для нас — это необходимое условие для того, чтобы услышать голос природы. И уж, конечно, не наше молчание является главным в красоте (и гармонии) этого голоса. Голос природы на самом деле слаб в том лениво-пасторальном образе, который описал Квиноль, — здесь проходит граница возможного и невозможного в постижении красоты природы моделью искусства, но этот голос уже звучит громче в следующем столетии. Я не буду прослеживать изменение вкусов западного человека в отношении к природе, но я упомяну о новом направлении в эстетике середины XVIII в., поскольку в нем на первый план было выдвинуто актуальное для настоящего времени такое свойство природной гармонии, как безграничность.

## *2. Безграничность и ничтожество дикой природы*

В западном мире красота дикой, не освоенной человеком природы, была открыта в середине XVIII в. Я имею в виду эстетику классицизма. В соответствии с ее положением само понятие природы как образца имеет культурные особенности. Не случайно волшебство Армиды проявляется на маленьком острове, окруженном водой. Это соотносится с архетипическим образом «земли обетованной» в тра-



диции западной культуры. Такой идеальной землей являются Рай и Утопия, каждая из которых в тот момент представлялись людям как небольшое ограниченное пространство: рай как сад, окруженный высокими стенами, а Утопия, как далекий уединенный остров.

Пасторальная сцена в «Армиде», созданная на основе этих архетипов, была прекрасной мечтой и такой же нереальной, как портреты Буше, изображавшего благородных дам в одеждах пастушек. Именно Фонтенель в конце XVII в. отметил нереальную сущность этих идиллий, а несколько лет спустя подобное замечание высказал и Дюбо. Это открытие в середине XVIII в. в Англии оформилось в эстетику классицизма. Взяв на вооружение эту теорию, человек обратился к восприятию более дикой и опасной стороны природы. Кант, который, без сомнения, был величайшим философом, исследовавшим красоту природы, обозначил эту разновидность природной красоты понятием возвышенного. Подлинная естественная красота природы определяется как возвышенная, нежели прекрасная. Понятие «возвышенного», по Канту, включает в себя активное начало как следствие безграничного. Существенным является тот факт, что мы используем понятие «безграничности» как пятой составляющей подлинной природной красоты, не деформированной человеческой культурой. В природе безграничное служит отличительным признаком конкретного. В понятии возвышенного современной эстетикой включено безграничное в природе, которое обнаруживает себя и воздействует на умы и сердца людей. Так, нам необязательно следует совершить путешествие в Альпы, чтобы открыть для себя безграничную природу, — для этого достаточно лишь наблюдать алеющий закат в городе. Нам не нужно прилагать усилия к тому, чтобы достичь молчания — могущество природной красоты захватывает нас и невольно заставляет нас замолкнуть. В таком состоянии не только внезапно просыпаются все наши пять чувств, но и наши познавательные способности внезапно раскрываются. В целом, процесс познания осуществляется тогда, когда наше сознание сосредотачивается целиком на объекте. Ежедневная жизнь включает в себя бесконечное напряжение на тех или иных объектах, на которые требуется наша немедленная реакция. Изменение привычного способа сосредоточения и переход на уровень, который превосходит наши познавательные возможности, — это то, что вызывает чувство «восхищения» в процессе познания красоты природы.

Безграничная природа — это подлинная природа. В соответствии с этой концепцией, нам следует несколько уточнить наши замечания, взятые ранее из текста Квиноля. Основное ощущение, испытываемое

героем в этой пасторальной сцене, — ощущение счастья, и проблема заключается в том, чтобы объединить его с понятием безграничного, которое может «угрожать» нашему существованию (Э. Берке).

Ощущение счастья в процессе познания красоты природы, очевидно, исходит из того, что Хейнман определяет как «единение с природой», которое было также выражено японским эстетиком Тосио Такеути как «ощущение себя как единого целого с природой». Алеющий закат неба окрашивает алым цветом и меня. Таким образом, я становлюсь единым с природой.

Однако разве уместно описывать данную ситуацию в терминах «единения» или «ощущения единства»? Я не уверен, поскольку в них присутствует эгоцентрический тон, который, по моему мнению, неуместен по отношению к тому, что мы ощущаем, познавая подлинную природную красоту. Хотя и очевидно, что тот, кто в этом безграничном процессе переживает единения с природой — это сам человек, но все же истинный субъект здесь природа. Моя личность — личность человека, окрашенного алым светом заката, — уменьшена до размеров ничего не значащей точки на фоне великолепия природы. «Я» — это почти «ничто» (В. Янкелевич). И все же несмотря на это, я счастлив, потому что природа, низводящая меня до уровня точки, не является чуждой мне. Рассуждая об этом, я вынужден признать, как ничтожно мое существо, но это не отчуждает меня от природы — это чувство и составляет то «возвращение к себе» и пробуждение моей собственной сущности. И эти изменения, происходящие во мне, дают мне глубокое утешение.

### *3. От Лукреция до Адорно: созидающий разум*

Представив читателю мое видение красоты природы, я хотел бы теперь вернуться к вопросу, затронутому ранее о месте, отведенному красоте природы в современной западной цивилизации. В определенном смысле, это важнейшая проблема, касающаяся эстетики природы, поскольку современная цивилизация изгнала природу из своей ежедневной жизни, так же как и из эстетики. Возобновление интереса к природе, наблюдаемое в настоящее время, знаменует собой кризис, который переживает наша цивилизация. Что мы ищем в природе и что нам не нравится в цивилизации? В поисках ответов на эти вопросы мне хотелось бы обратиться к той пропасти, которая разделяет мое представление об эстетике природы, и то, которое свойственно классической западной эстетике (например, в работах Канта). Нет никаких оснований предполагать, что Кант считал будто

люди ощущают себя несостоятельными и ничтожными, по сравнению с природой. Напротив, исходя из формализма его гносеологии и эстетики, именно человеческий разум определяет красоту природы, а формализм — это дух модернизации.

Для того, чтобы определить, насколько далека модернизация Запада от познания подлинной природы, снова обратимся к середине XVIII в., когда эстетика классицизма полностью обновила классическую идею подражания природе. Обычно при рассмотрении этой перемены приводят в пример два противоположных стиля садового планирования — «геометрические» сады Италии и Франции и естественные, «дикие» сады Англии. Но эти примеры выражают лишь разницу во вкусах и не дают нам никакого представления о прогрессивных изменениях в эстетике. Как я уже подчеркнул, естественная природа — это предпосылка культуры. Эстетика классицизма выносит предмет нашего внимания за пределы «безопасной» территории к первобытной и «опасной» природе. Каким бы парадоксальным это ни показалось, мы должны признать, что это открытие красоты «подлинной природы» соотносится с картезианским представлением о цивилизации. Для того, чтобы воплотить это представление в жизнь, чтобы покорить природу и стать ее «владельцем и господином», для современного человека было абсолютно необходимо сорвать покров тайны с представления о природе, вырваться за его рамки и встретиться с неистовством и первобытностью ничем не ограниченной природы. Для людей, стоящих на пороге современной цивилизации, было страшно покинуть город и принять вызов такой природы. Но возможность достижения при этом чувства эстетического наслаждения — это уже сама по себе форма «покорения» природы.

Самый простой путь к развитию способности получения наслаждения от первобытности природы — познание ее со стороны, отстраненно. Люди, жившие в середине XVIII в., нашли для себя эту мудрость в небольшом отрывке из поэмы Лукреция «О природе вещей», который они любили цитировать при любой возможности. В этом отрывке речь идет о том, что корабль борется со штормом в разбушевавшемся море, в то время как его команда на борту смело смотрит в сторону надвигающейся смерти. На берегу моря, в некотором отдалении, за всем этим наблюдают несколько людей. Для них, находящихся в относительной безопасности, эта сцена — завораживающее представление, — отдаленность от опасности обеспечивает спокойствие их духа и позволяет им наслаждаться наблюдением неистовства природы. Те люди, которым открылась эта «первобытная при-

рода», желали быть на месте наблюдателей на берегу. В этом и заключается действительное игнорирование всей мощи природы и, таким образом, в какой-то мере, ее покорение.

Само собой разумеется, что кантианское понятие «незаинтересованности» связано с рассуждениями Лукреция об отстраненности. Быть «незаинтересованным» — значит отречься от фактической выгоды, несмотря на то, что эта незаинтересованность служит, по сути, «одомашниванию» природы. Здесь мы сталкиваемся с самым глубоким парадоксом в современной эстетике, — парадоксом, воплотившемся в формализме — ведущем принципе в современной истории искусства и эстетике. Под словом «формализм» все философские и художественные теории рассматривают положения, которые утверждают созидательную деятельность человека-субъекта и определяют ее как абсолютный критерий ценности вещей. Это понятие не несет у них негативной окраски, а, наоборот, абсолютно позитивный принцип, и такое разграничение произведено не мной, а самими понятиями современной философии и эстетики. Поэтому я считаю необходимым критиковать данный подход.

Во-первых, формализм является основополагающим элементом философии, эстетики и гносеологии Канта. Понятие незаинтересованности уже само по себе формалистично. Порвать с какой-либо незаинтересованностью в реальной жизни — означает оставить само содержание познания, избрать только «игру познавательных способностей» среди множества других, т.е. форму гармонии между воображением и пониманием. Такой формализм, связанный с эстетическим суждением, легко превращается в формализм объектов в контексте искусства. Если человек желает постичь нечто, свободное от содержания, для того, чтобы оставить только познавательную форму гармонии между воображением и пониманием, самым простым способом будет сделать это путем выбора объекта, ничего не содержащего и являющегося лишь формой в чистом виде. Мы находим это наиболее простым художественным формализмом в эстетике Канта.

Разумеется, нужно признать, что данная аргументация прекрасно вписывается в формализм гносеологии Канта. Новый подход Канта, которым он так гордился, что назвал его «революцией Коперника», заключался в том, чтобы предположить, что суть познания состоит не в принятии свойств объектов, как это было установлено традиционной философией, раздражителей чувств, которые приводятся в действие объектами, в соответствии с некими моделями, присущими человеческому сознанию, например категориями и схемами. Исходя из этого, обычное чувственное восприятие объекта уже само по себе — очеловечивание и одухотворение природы.

В свете подобного формализма можно воспринимать философию Канта как символ модернистского духа. Теперь уже ясно, что она связана с формализмом ... (формы форм), а не ... (формообразующей формы), — согласно термину Л.Парейсон. И хотя в данном случае необязательно вдаваться в детали, я должен отметить, что также легко проследить воздействие этого духа формализма на всю историю развития искусства, в котором новые открытия и вообще все новое подвергались преследованиям. Не так уже очевидно, что созидающий разум создает среду, благоприятную для искусства, а не для природы.

В заключение я бы хотел кратко прокомментировать отрывок из работ Адорно, который я приводил в начале этого эссе: «Искусство дает окончательное воплощение тому, чего тщетно стремится достичь природа». Или «Идеализм считал искусство природой, но, по сути, их отношения таковы, что искусство стремится выполнить обещания природы». По оценке Хайнса П., Адорно был образцовой фигурой в модернистской эстетике природы, так что можно полагать, что он выражает крайнюю точку зрения среди всех возможных для эстетики природы в современном западном мире. Цитата, приведенная мной, кажется мне особенно символичной в этом отношении, говоря так, Адорно подразумевает, что природа не может сдержать свое обещание даровать человеку красоту и поэтому обращается за помощью к искусству. Несмотря на свою исключительную позицию как философа, занимающегося эстетикой природы, насколько это позволяет «красота природы», Адорно твердо придерживается духа современного формализма: он пытается познать красоту природы, оперируя категориями искусства, вместо того, чтобы принять ее природу такой, какая она есть на самом деле.

Тогда что же он считает действительно истинным? Истинность нашего процесса познания? По-моему, если найдется тот, кто согласится с утверждением Адорно о том, что «природа не может выполнить свое обещание», я могу лишь сказать: он не знает, что такое красота природы или, должно быть, забыл, что это такое. Для того, чтобы познать красоту природы, следует провести простой тест: попытаться сравнить синеву неба и алый цвет заката с синей или красной монохромной картиной — например, монохромные картины И.Клейна как символ современной цивилизации и культуры.

К сожалению, мне не приходилось наблюдать синеву моря у атолла Муруроа, так что я не могу сравнить ее с работами И.Клейна, однако я точно знаю, что синева неба меняет свой оттенок в зависимости от места, где мы находимся, времени суток и времени года,

выберите любой прекрасный оттенок и сравните ощущение, полученное от его созерцания, с тем же, но от созерцания монохромной картины. По сравнению с природой, значимость картин Клейна мала и несущественна. Однако тот особый эффект, который оказывает на нас природа, заключается также и в утешении, когда мы слышим ее шепот о том, что мы с ней едины в своей сущности.

Перевод с английского *С.А.Казанцевой*

### **Примечания**

- <sup>1</sup> Hegel: Aesthetics. Lectures on Fine Art. Vol. 1. Oxf., 1975. P. 2.
- <sup>2</sup> Adorno: Aesthetics Theory. L., 1984. P. 97.
- <sup>3</sup> Ibid. P. 10.
- <sup>4</sup> Ibid. P. 100.
- <sup>5</sup> Translation by Derek Yeld. The booklet of the compact disc: J.-Baptiste Lully, Artide, Harmonia Mundi, France, 1456–57, published 1993. P. 57.
- <sup>6</sup> Ibid. P. 63.