

Эстетическая сущность искусства*

Искусство с древности являлось универсальным способом конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта, прежде всего эстетического, одним из главных, сущностных 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*¹), 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 архитектуру².

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»³. 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»⁴. 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 откровение 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 идей⁵. 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»⁶. 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 созидают 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 осознающее 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 вне-сознательно) 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*⁷ 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.)⁸, 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 поддерживали и разрабатывали Андрей Белый, П. Флоренский, С. Булгаков⁹.

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 пике 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 философию¹⁰.

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**, уравнивали 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 (энвайронменты) 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 *постм*-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 *постм*-культуры становятся контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвижение 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 кэмп, снятие ценностных критериев и т.п.

Однако *постм*-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 культуры¹¹.

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 общепhilosophическом 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 является 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»¹².

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 высветченности 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, презентирующая 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 образно-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 внеэстетические 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. Чаше 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, гиперболах, 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 щебетом 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 пинакотекa), 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 (идущих 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 глубоко 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**»¹³.

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 иницируют) 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-культовых* 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, Мессияна, 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 касается 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 выражали 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»¹⁴.

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»¹⁵.

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»¹⁶. 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»¹⁷.

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 «прикрытия 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 невятной для нас жизни со всею тварью нашей собственной души»¹⁸.

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*»¹⁹. 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»²⁰. Итак, в мифе сущностный смысл, или эйдос, нашел глубинное воплощение в «стихии жизни», а в символе обрел внешнее *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 раздельный 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 (социальном, политическом, религиозном, идеологическом 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, преображение их «в красочное, праздничное зрелище»²¹.

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 неопишуемым.

Содержание произведения искусства в собственном смысле, если уж нам придется 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, неопишуемой 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 неискусными 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 *нечто*, относящееся к этому ядру, к художественной сущности, из нее эманулирующее, 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 искусствоведа, 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 начинает 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 удастся 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 породившему²². 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

- ¹ 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.
- ² Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 2. С. 378.
- ³ *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 320.
- ⁴ Там же. С. 321.
- ⁵ *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966. С. 67—68.
- ⁶ *Hamann R.* Theorie der bildenden Künste. Berlin, 1980. S. 8.
- ⁷ Проблемам Культуры и ПОСТ-культуры (*пост*-культуры) посвящены многие материалы исследовательского проекта «КорневиЩе» (см.: КорневиЩе 0Б. М., 1998; КорневиЩе 0А. М., 1999; КорневиЩе 2000. М., 2000). См. также: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 298—307.
- ⁸ Подробнее см.: Там же. С. 359—468.
- ⁹ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Провидения теургической эстетики // Лосевские чтения: Образ мира — структура и целое. М., 1999. С. 405—415.
- ¹⁰ См.: *Kosuth J.* Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley—Los Angeles—London, 1996. P. 841—847.
- ¹¹ 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.
- ¹² *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 384—385.
- ¹³ *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 109.
- ¹⁴ *Лосев А.Ф.* Символ // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 10.
- ¹⁵ *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.
- ¹⁶ *Флоренский П.* Детям моим: Воспоминанья прошлых лет. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 35.
- ¹⁷ *Флоренский П.А.* Том 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 287.
- ¹⁸ *Флоренский П.* Из богословского наследия // Богословские труды. Т. 17. М., 1977. С. 199.
- ¹⁹ *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 32.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 132.
- ²² Подробнее см.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 122, 136—137, 147 и др.