

Вызов для философии

Джон Дьюи

Перевод с английского *Дмитрия Кралечкина*
под редакцией *Марии Черновой* по изданию:
John Dewey. Art as Experience. New York: Minton,
Balch & Co., 1934. P. 272–297.

VERSUS

Джон Дьюи. Американский философ (1850–1952).

Данный текст американского философа Джона Дьюи (1859–1952) представляет собой исследование взаимосвязи искусства, воображения и опыта. Автор анализирует, как эстетический опыт связан с имажинативной природой человеческого сознания. Подчеркивается, что воображение играет центральную роль в трансформации реальности и создании художественного образа. Обсуждается влияние прошлых опытов на восприятие настоящего, где акцент лежит на взаимодействии субъекта с окружающим миром. Текст также затрагивает темы индивидуализма и объективизма в искусстве, отмечая влияние этих аспектов на восприятие и ценность искусства. В заключение предлагается размышление о роли философии в понимании и оценке эстетического опыта, подчеркивается необходимость интеграции различных аспектов человеческого опыта для полного понимания сущности искусства.

Ключевые слова: *искусство; воображение; опыт; Джон Дьюи; эстетический опыт; философия искусства; индивидуализм; объективизм; восприятие; человеческое сознание.*

Эстетический опыт имажинативен. Этот факт вместе с ложной идеей о природе воображения скрыл более общий факт, а именно то, что весь сознательный опыт в той или иной мере всегда причастен к воображению. Дело в том, что, хотя корни всякого опыта обнаруживаются во взаимодействии живого существа с его средой, такой опыт становится сознательным, то есть становится предметом восприятия, только тогда, когда в него включаются смыслы, извлеченные из предшествующего опыта. Воображение — единственный портал, через который смыслы могут попасть в актуальное взаимодействие, или, скорее, как мы недавно выяснили, сознательная настройка старого и нового и есть воображение. Взаимодействие живого существа со средой встречается в растительной и животной жизни. Однако состоявшийся опыт может быть человеческим и сознательным только в том случае, если то, что дано здесь и сейчас, расширяется смыслами и ценностями, извлеченными из того, что фактически отсутствует и присутствует только благодаря воображению¹.

Всегда сохраняется разрыв между «здесь и сейчас» прямого взаимодействия и прошлыми взаимодействиями, чей закрепленный результат составляет смыслы, позволяющие нам схватывать и понимать происходящее в настоящий момент. В силу этого разрыва любое сознательное восприятие включает в себя определенный риск; это вылазка в неизвестное, поскольку, уподобляя настоящее прошлому, она также выполняет определенную реконструкцию этого прошлого. Когда прошлое и настоящее точно соответствуют друг другу, тогда наличествует лишь воспроизведение, характеризующееся точным единообразием, а итоговый опыт будет рутинным и механическим — он не дойдет в восприятии до сознания. Инерция привычки перекрывает приспособление смысла «здесь и сейчас» к смыслу другого опыта, без которого не может быть сознания, имажинативной фазы опыта.

Разум, то есть совокупность организованных смыслов, посредством которых события настоящего приобретают для нас значение, не всегда вступает в деятельность и претерпевание, происходящие здесь и сейчас. Иногда он озадачивается и замирает. Тогда поток смыслов, пробужденный

1. «Разум обозначает всю систему смыслов, воплощенных в действии органической жизни <...> Разум — постоянное свечение, тогда как сознание прерывается, представляясь последовательностью вспышек разной силы» — Dewey J. *Experience and Nature*. N.Y.: Dover Publications, 1958. P. 303.

благодаря актуальному контакту, остается отстраненным. Впоследствии он формирует предмет мечтания, грезы. Идеи свободно парят, не будучи привязанными ни к какому бытию, способному стать их собственностью, их смысловым владением. Столь же свободные и отвязанные эмоции цепляются за эти идеи. Приносимое ими удовольствие — причина их сохранения и их присутствия на сцене; они привязаны к бытию только тем образом, который, пока сохраняется душевное здоровье, ощущается в качестве исключительно фантазийного и нереального.

Однако во всяком произведении искусства эти смыслы воплощаются в материале, становящемся тем самым медиумом для их выражения. Этот факт составляет особенность всякого определенно эстетического опыта. В нем господствует имажинативное качество, поскольку смыслы и ценности, более широкие и глубокие, чем частный момент «здесь и сейчас», к которому они привязаны, реализуются путем выражения, но не за счет объекта, способного физически действовать на другие объекты. Даже полезный объект производится только за счет вмешательства воображения. Когда был изобретен паровой двигатель, некий наличный материал был воспринят в свете отношений и возможностей, ранее не осуществленных. Однако, когда воображаемые возможности были воплощены в новую конструкцию естественных материалов, паровой двигатель занял свое место в природе в качестве объекта, обладающего тем же физическим воздействием, что и относящееся к любому иному физическому объекту. Пар выполнял физическую работу и производил следствия, присущие любому газу, расширяющемуся при определенных физических условиях. Единственное различие состоит в том, что условия его действия были созданы человеческой смекалкой.

Но произведение искусства, в отличие от машины, — не только результат воображения; оно и работает имажинативно, а не в области физического бытия. Оно концентрирует и расширяет непосредственный опыт. Иначе говоря, сформированная материя эстетического опыта прямо выражает смыслы, пробужденные воображением. Но, в отличие от материала, сведенного воедино в машине, она не представляет средства достижения целей, внеположных бытию этого объекта. В то же время пробужденные смыслы собираются и объединяются в воображении, воплощаются в материальном бытии, здесь и сейчас взаимодействующем с субъектом. Следовательно, произведение искусства становится

задачей и для того, кто переживает его в своем опыте, — он должен совершить схожий акт пробуждения и организации силами воображения.

Произведение искусства — это не просто стимул и средство для явного порядка действий.

Этот факт составляет уникальность человеческого опыта, но эта его уникальность представляет собой вызов для мысли. И особенно для систематической мысли, называемой философией. Ведь эстетический опыт — это опыт в его целостности. Если бы термином «чистый» не злоупотребляли так часто в философских работах, если бы его не использовали для указания на то, что нечто в самой природе опыта является загрязненным и нечистым, а потому чистое должно находиться за его пределами, мы могли бы сказать, что эстетический опыт является чистым опытом. Ведь это опыт, освобожденный от сил, мешающих ему и сковывающих его развитие как опыта; освобожденный, таким образом, от факторов, подчиняющих испытываемый непосредственно опыт чему-то для него внешнему. Следовательно, сталкиваясь с эстетическим опытом, философ должен понять, что вообще такое опыт.

По этой причине, хотя теория эстетики, выдвигаемая философом, является еще и проверкой его способности обладать опытом, являющимся предметом его собственного анализа, она в то же время нечто намного большее. Она оказывается проверкой способности выдвигаемой им системы постигать природу опыта как такового. Нет другой проверки, кроме интерпретации искусства и эстетического опыта, которая столь же достоверно выявляла бы односторонность философии. Имагинативное видение — способность, объединяющая все составляющие предмета произведения искусства, образуя из них целое в самом их разнообразии. При этом все элементы нашего бытия, в другом опыте выражаемые в частных аспектах и выполняющиеся частично, в эстетическом опыте полностью сливаются. В непосредственной целостности опыта они сливаются столь полно, что каждый из них погружается в глубину, — он не представляется в сознании в качестве отдельного элемента.

Однако философии эстетики часто начинали с одного фактора, играющего определенную роль в образовании опыта, и пытались интерпретировать или «объяснять» эстетический опыт одним этим элементом — например, его толковали в категориях чувства, эмоции, разума, деятельности; да и само воображение рассматривается в таком случае

не в качестве того, что удерживает вместе все остальные элементы в слитном состоянии, но как особая способность. Философий эстетики много, и они очень разные. В рамках одной главы невозможно дать даже их общую картину. Однако критика обладает таким ключом, который, если применить его правильно, позволяет в этом лабиринте сориентироваться. Мы можем спросить, какой элемент каждая философская система считала главным и характерным для образования опыта. Если мы начнем с этого пункта, то выясним, что теории сами распределяются по определенным типам и что предлагаемый ими срез опыта, если сопоставить его с собственно эстетическим опытом, показывает слабость каждой теории, ведь тем самым доказывается, что рассматриваемая система навязала опыту заранее предустановленную идею, вместо того чтобы позволить эстетическому опыту рассказать собственную историю.

* * *

Поскольку опыт становится сознательным благодаря такому слиянию старых смыслов с новыми ситуациями, которое преобразует и те и другие (и именно такое преобразование называется воображением), теория, утверждающая, что искусство — форма симуляции, представляется нам естественным отправным пунктом. Эта теория выросла из противопоставления произведения искусства как опыта — опыту реальности. Несомненно, в силу господства в эстетическом опыте имажинативного качества оно существует в медиуме света, никогда не существовавшем ни на суше, ни на море. Даже наиболее реалистическое произведение, если это действительно произведение искусства, не является подражательным воспроизведением вещей столь знакомых, упорядоченных и убедительных, что мы называем их реальными. Теория симуляции, разойдясь с теориями искусства, определяющими его в качестве подражания, а потому видящими в удовольствии от искусства лишь чистое распознавание, действительно схватывает определенную составляющую эстетики.

Кроме того, я думаю, нельзя отрицать то, что определенный элемент мечтаний, приближения к состоянию сна и правда включен в создание произведения искусства, как и то, что опыт произведения искусства, когда он действительно интенсивен, зачастую вводит человека в подобное состояние. Можно с уверенностью сказать, что творческие

концепции в философии и науке приходят только к людям, способным расслабиться и впасть в грезу. Подсознательный запас смыслов, накопленных в наших установках, не может высвободиться, когда мы практически или интеллектуально напряжены. Значительная часть этого запаса в таком случае остается скованной, поскольку потребности той или иной проблемы и цели тормозят любые элементы, за исключением непосредственно значимых. Образы и идеи приходят к нам не в силу определенной цели, а вспышками, и такие мощные и проясняющие вспышки воспаляют нас только тогда, когда мы свободны от конкретных забот.

Ошибочность теории искусства как симуляции или иллюзии проистекает, следовательно, не из того, что в эстетическом опыте нет элементов, на которых она построена. Ее ошибочность определяется тем, что, обособляя одну составляющую, она явно или неявно отрицает все остальные, не менее существенные элементы. Независимо от того, насколько имажинативен материал, используемый для произведения искусства, он выходит из состояния грезы, чтобы стать материей произведения искусства, только тогда, когда он упорядочивается и организуется, и этот результат достигается лишь в том случае, когда отбор и развитие материала управляются определенной целью.

Характерным для мечты или грезы является отсутствие контроля со стороны цели. Образы и идеи следуют друг за другом по своей собственной прихоти, и прихотливость их следования, оцениваемая чувством, — единственный способ управления ими. Говоря на философском языке, материал в таком случае является субъективным. Но эстетический продукт возникает лишь тогда, когда идеи перестают парить в пустоте и воплощаются в объекте, а тот, кто переживает в своем опыте произведение искусства, теряет себя в поторонних мечтаниях, только если его образы и эмоции не привязаны к объекту, причем в смысле слияния с материей этого объекта. Недостаточно того, что они могут вызываться объектом: чтобы составить опыт объекта, они должны быть насыщены его качествами. Насыщение означает настолько полное погружение, что качества объекта и вызванных им эмоций не существуют отдельно. Произведения часто служат началом для действительно приятного опыта, и порой такой опыт стоит пережить, даже если мы не хотим потакать бессмысленной сентиментальности. Однако подобный опыт не становится приносящим удовольствие восприятием объекта только потому, что он им вызван.

Значение цели как управляющего фактора в производстве и оценке часто упускают, поскольку цель отождествляют с благими пожеланиями или с тем, что порой называют мотивом. Но цель существует только в категориях предмета. Опыт, породивший такое произведение, как «Радость жизни» Матисса, является в высшей степени имажинативным — сцены, представленной на картине, в реальности никогда не было. Это лучший довод в пользу теории искусства как грез. Однако имажинативный материал не остался и не мог остаться грезой независимо от того, каково его происхождение. Чтобы он стал материей произведения, его нужно было понять в плане цвета как медиума выражения; парящий образ и чувство танца необходимо было перевести в ритмы пространства, линии, распределения света и цвета. Объект, выраженный материал, — не просто осуществленная цель: как объект он с самого начала сам является целью. Даже если бы мы должны были предположить, что образ впервые предстал автору в реальном сновидении, все равно его материал было необходимо организовать на уровне объективных материалов и операций, непрерывно двигавшихся к развязке в картине как публичном объекте общего мира.

В то же время цель наиболее органично включает в свое осуществление и индивидуального субъекта. Именно в цели, преследуемой индивидуом, он полнее всего показывает и осуществляет свою внутреннюю субъективность. Контроль субъекта над материалом — это управление, осуществляемое не просто сознанием, это управление самой личностью, обладающей сознанием. Всякий интерес — это отождествление субъекта с определенным материальным аспектом объективного мира, природы, включающей в себя и человека. Цель — такое отождествление в действии. Ее осуществление в объективных условиях и благодаря им — проверка ее состоятельности. Способность цели преодолевать и использовать сопротивление, распоряжаться материалами и есть раскрытие структуры и качества цели. Ведь, как я уже сказал, объект, создаваемый в конечном счете, — это и есть цель как осознанный результат и осуществленная актуальность.

Полное объединение того, что в философии различается как субъект и объект (или, говоря проще, как организм и среда), — качество всякого произведения искусства. Полнота такого объединения служит мерой эстетического достоинства. Дело в том, что недостатки произведения всегда в конечном счете можно возвести к избыточности одной

стороны или другой, каковая избыточность вредит объединению материи и формы. Подробная критика теории симуляции не требуется, поскольку она основана на пренебрежении единством произведения искусства. Она прямо отрицает или неявно игнорирует отождествление с объективным материалом и то конструктивное действие, которое составляет саму сущность произведения искусства.

Теория, утверждающая, что искусство — это игра, подобна теории искусства как грезы. Однако она подходит на один шаг ближе к эстетическому опыту, признавая необходимость действия, совершения чего-либо. Часто говорят, что дети, когда играют, притворяются. Однако играющие дети увлечены действиями, в которых их воображение находит внешнее выражение, — в их игре идея и акт полностью сливаются друг с другом. Сильные и слабые составляющие этой теории можно увидеть, обратив внимание на порядок развития различных форм игры. Котенок играет с клубком или шариком. Игра в этом случае не является совершенно произвольной, поскольку она управляется структурной организацией животного, — хотя и не осознанной целью, — поскольку котенок репетирует действия, кошкой используемые для ловли добычи. Однако игра котенка, пока она как деятельность обладает определенным порядком, согласующимся со структурными потребностями организма, не меняет самой игрушки — разве что ее пространственное положение, более или менее случайным образом. Клубок ниток, то есть объект как игрушка — это просто стимул и повод, своего рода предлог для свободной практической деятельности, приносящей удовольствие, но, если не считать исключений, не ее материя.

Вначале игра ребенка не слишком отличается от игры котенка. Однако по мере созревания опыта деятельность все больше упорядочивается целью, достигаемой ребенком. Цель становится нитью, пронизывающей всю последовательность действий; она превращает их в четкий ряд, в порядок деятельности, обладающей началом и непрерывно движущейся к определенной цели. Когда порядок признается, игра приобретает форму, получает правила. Также совершается постепенный переход: игра предполагает не только упорядочивание различных видов деятельности, ориентирующихся на определенную цель, но и упорядочивание материалов. Играя с конструктором, ребенок строит дом или башню. Он осознает значение своих побуждений и действует в зависимости от того, какое изменение они производят

в объективных материалах. Прошлый опыт все больше наделяет смыслом то, что делает ребенок. Строящаяся башня или форт не только управляет отбором и порядком выполняемых действий, но и выражает ценности опыта. Игра как событие все еще остается непосредственной. Однако ее содержание состоит из опосредования наличных материалов идеями, извлеченными из прошлого опыта.

Благодаря такому преобразованию игра превращается в труд, если только не отождествлять труд непременно с рутинной и тяготами. Дело в том, что любая деятельность становится трудом, когда она направляется на достижение определенного материального результата, но тяжелым трудом она бывает только тогда, когда составляющие ее действия превращаются в бремя, претерпеваемое в качестве просту средства, необходимого для достижения результата. Важно то, что продукт художественной деятельности называется произведением искусства.

Истина теории искусства как игры состоит в том, что в ней акцентируется неограниченный характер эстетического опыта, но не в предположении об объективно регулируемом качестве деятельности. Ошибочность же этой теории заключается в ее неспособности признать, что эстетический опыт включает в себя реконструкцию объективных материалов; реконструкцию, характерную не только для формообразующих искусств, но также для танца и песни. Например, танец включает такое применение тела и его движений, которое преобразует их естественное состояние. Художник занимается деятельностью, обладающей объективным коррелятом; его деятельность воздействует на материал так, что он превращается в медиум выражения. Игра сохраняет установку свободы от какой-либо цели, навязанной внешней необходимостью, то есть она выступает противоположностью тяжелого труда, однако превращается в труд как произведение, когда деятельность подчиняется производству объективного результата. Никто ни разу не видел, чтобы ребенок был погружен в свою игру и не осознавал полного тождества игривости и серьезности.

Философские следствия теории игры обнаруживаются в противопоставлении свободы и необходимости, спонтанности и порядка. Эта противоположность восходит к тому же дуализму субъекта и объекта, которым заражена теория симуляции. Она опирается на представление о том, что эстетический опыт — это освобождение и отстранение от давления реальности. То есть в ней присутствует предположе-

ние, что свободу можно найти только тогда, когда личная деятельность освобождена от управления объективными факторами. Само существование произведения искусства — доказательство того, что между спонтанностью субъекта и объективным порядком и законом нет такой противоположности. В искусстве игровая установка становится интересом к преобразованию материала, позволяющему ему служить цели развивающегося опыта. Желание и потребность могут быть удовлетворены только объективным материалом, а потому игривость является также и интересом к объекту.

В одном из вариантов теории искусства как игры последняя связывается с наличием в организме избытка энергии, требующей выхода. Однако эта идея обходит вопрос, на который необходимо ответить. Как измеряется избыток энергии? По отношению к чему это избыток? Теория игры предполагает, что эта энергия составляет избыток по отношению к практической деятельности, обусловленной требованиями среды. Однако дети не осознают противоположности игры и серьезного труда. Представление о таком противопоставлении является результатом взрослой жизни, в которой некоторые виды деятельности служат отдыху и развлечениям, поскольку они противоположны обременительному труду. Спонтанность искусства не составляет противоположности чему бы то ни было, но отмечает полное поглощение упорядоченным развитием. Такое поглощение характерно для эстетического опыта, но это идеал для всякого опыта, осуществляющийся также в деятельности ученого или представителя любой другой профессии, когда желания и побуждения субъекта полностью объединены с тем, что им объективно делается. Противопоставление свободной и внешне навязанной деятельности — эмпирический факт. Но в основном он обусловлен социальными условиями, и в целом его требуется по возможности устранять, а не возводить в специфическое отличие, определяющее искусство. В опыте есть место для фарса и развлечения, «незначительная бессмыслица, то и дело встречающаяся, ценится лучшими из людей»². Произведения искусства часто развлекают, даже если это не комедии. Но это не причина для определения искусства как развлечения. Эта концепция коренится в представ-

2. Вариант поговорки «A little nonsense now and then is relished by the wisest men», упоминаемой, в частности, у Хораса Уолпола в 1774 году. — *Прим. пер.*

лении о том, что существует настолько неизбывный и глубокий антагонизм между индивидом и миром (позволяющим индивиду жить и развиваться), что свободы можно достичь только бегством.

Конечно, между потребностями и желаниями субъекта, с одной стороны, и условиями мира — с другой, достаточно противоречий, в какой-то мере способных обосновать теорию бегства. Спенсер говорил о поэзии, что «это единственное уютное убежище от боли и невзгод». Проблема связана не с этой чертой, присущей всему искусству, но с тем, как именно искусство освобождает и дает эту разрядку. Вопрос в том, как достигается разрядка — каким-то невинным способом или за счет переноса в совершенно иное царство, а также в том, осуществляется ли она за счет выявления того, чем на самом деле становится реальное существование, когда его возможности получают полное выражение. Тот факт, что искусство — это производство, а производство возможно только благодаря объективному материалу, управляемому и упорядочиваемому в соответствии с его собственными возможностями, представляется в этом отношении решающим. Гёте сказал:

Искусство творчески проявляет себя задолго
о того, как оно становится красивым <...> Ибо
в человеке заложен природный дар, который тотчас
же пробуждается к деятельности, когда беда
не грозит нашему существованию <...> Когда оно
творит, порожденное искренним, цельным, само-
бытным и самопроизвольным вдохновением,
не заботясь ни о чем ему чуждом, даже не ведая
о нем, оно будет всегда цельным и живым, роди-
лось ли оно из дикой суровости или из тонко воспи-
танного чувства³.

Деятельность, свободная с точки зрения субъекта, упорядочена и дисциплинирована с точки зрения объективного материала, претерпевающего преобразование.

Что касается наслаждения контрастом, верно то, что ради удовлетворения мы переходим от искусства к вещам природы, но также возвращаемся от последней к искусству. Временами мы с радостью обращаемся от изящных искусств

3. Гёте И. В. О немецком зодчестве / Пер. с нем. Н. Вильмонт // Он же. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 70. — *Прим. ред.*

к промышленности, науке, политике и домашней жизни. Роберт Браунинг сказал:

И это твоя Венера — когда мы возвращаемся
К той девушке, что переходит вброд ручей⁴.

Солдаты устают от боев, философы — от философствования, поэты рады отобедать со своими близкими. Имагинативный опыт в большей мере, чем любой другой, представляет в себе то, чем, собственно, и является опыт как таковой в самом его движении и структуре. Но также мы можем желать остроты открытого конфликта и суровых условий. Кроме того, без последних у искусства не будет материала. И этот факт важнее для эстетической теории, чем любое предположительное противопоставление игры и труда, спонтанности и необходимости, свободы и закона. Дело в том, что искусство — это слияние в одном опыте давления на субъекта необходимых условий и в то же время спонтанности и новизны самой индивидуальности⁵.

Исходно индивидуальность сама является потенциальностью, а осуществляется она только во взаимодействии с окружающими условиями. В процессе такого взаимодействия врожденные способности, содержащие определенный элемент уникальности, преобразуются и становятся субъектом. Кроме того, природа субъекта раскрывается встречным им сопротивлением. Субъект формируется и в то же время осознается благодаря взаимодействию со средой. И индивидуальность художника — это не исключение. Если бы его деятельность осталась просто спонтанной игрой, если бы свободная деятельность не столкнулась с сопротивлением реальных условий, не было бы рождено ни одного *произведения* искусства. На переходе от первого смутного желания ребенка рисовать к творчеству Рембрандта возни-

4. Browning R. The Last Ride Together // Idem. The Poems / J. Pettigrew (ed.). Vol. 1. New Haven; L.: Yale University Press, 1981. P. 608–610. — *Прим. пер.*

5. Наиболее полная философская проработка положений теории игры обнаруживается в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллера. Кант ограничил свободу нравственным действием, которое управляется разумной (сверхэмпирической) концепцией долга. Шиллер же выдвигает представление о том, что игра и искусство занимают промежуточное, переходное место между царствами необходимости, то есть феноменов, и трансцендентной свободы, а потому они воспитывают человека, научая его распознавать эту свободу и отвечать за нее. Его взгляды представляют собой смелую попытку художника уйти от жесткого дуализма кантовской философии, пусть и предпринятую в ее же пределах.

кает субъект, причем именно в создании объектов, и такое создание требует активного приспособления к внешним материалам, которое предполагает преобразование субъекта, позволяющее ему использовать, а потому и преодолевать внешнюю необходимость, включая ее в свое индивидуальное видение и выражение.

С философской точки зрения я не вижу способа найти решение для вечной вражды романтического и классического в теориях искусства и критики, кроме как понять, что они представляют тенденции, характерные для всякого подлинного произведения искусства. Так называемое классическое означает объективный порядок и отношения, воплощенные в определенном произведении; тогда как романтическое — свежесть и спонтанность, проистекающую из индивидуальности. В разные периоды и у разных художников до крайности доводилась одна тенденция или другая. Если возникает определенный перевес одной стороны или другой, произведение не может быть удачным: классическое становится мертвым, монотонным и искусственным, а романтическое — фантастическим и эксцентричным. Однако истинное романтическое со временем становится признанной составляющей опыта, поэтому в некотором смысле классическое в конечном счете значит просто то, что определенное произведение искусства добилось безусловного признания.

Желание странного и необычного, далекого в пространственном отношении и темпоральном — характерно для романтического искусства. Однако убежание из знакомой среды в чужую часто является также средством расширения дальнейшего опыта, поскольку экскурсии искусства создают новую чувствительность, которая со временем впитывает в себя чуждое, натурализуя его в непосредственном опыте. Делакруа — художник, возможно, даже слишком романтический — стал предшественником тех художников, что пришли через два поколения после него и сделали арабские сцены частью привычного живописного материала, а поскольку форма таких сцен приспособлена к предмету точнее, чем это было у Делакруа, они не вызывают чувства чего-то настолько далекого, чтобы оно казалось чуждым естественному спектру опыта. Вальтера Скотта считали романтиком. Однако уже в его время Уильям Хэзлитт, яростно изобличавший реакционные политические взгляды Скотта, говорил о его романах, что, поскольку «время действия в них отодвигается примерно на столетие в прошлое, в далекую и нецивилизованную страну, в сегодняшней развитой эпохе все

представляется *новым и удивительным*». Слова, выделенные курсивом, если присовокупить к ним еще одну фразу Хэзлитта — «все свежо, словно только что вышло из рук природы», — указывают на возможность включения романтически странного в смысл актуальной среды. Действительно, поскольку весь эстетический опыт является имажинативным, наибольшая интенсивность, до которой может прийти имажинативное, не становясь неуместным и фантастическим, определяется только действиями, а не какими-то априорными правилами псевдоклассицизма. У Чарльза Лэмба, по словам Хэзлитта, было «отвращение к новым лицам, новым книгам, новым зданиям и обычаям», он «держался только темного и далекого». Лэмб сам говорил: «Я не могу увидеть в современности что-то для меня настоящее». Однако Патер, цитируя эти слова, сказал, что Лэмб ощущал поэзию по-настоящему старых вещей, которые, однако, «сохраняются в качестве действительной части жизни настоящего, существенно отличаясь от поэзии вещей, ушедших в прошлое и устаревших».

* * *

Две теории, подвергнутые здесь критике (а также теория самовыражения, рассмотренная в главе «Акт выражения»), обсуждаются потому, что они представляют образец философий, отдающих привилегию индивиду и субъекту; одна из них выбирает материал, являющийся частным, такой как сновидение, другая — виды деятельности, представляющиеся исключительно индивидуальными. Эти теории являются сравнительно современными и соответствуют чрезмерному акценту на индивидуальном и субъективном в современной философии. Однако теория искусства, которая в прошлом была популярна дольше остальных, да и сейчас еще настолько крепка, что многие критики считают индивидуализм в искусстве еретическим изобретением, стремилась к противоположной крайности. В ней индивид рассматривался в качестве канала, посредника, по возможности максимально незамутненного и передающего объективный материал. Эта старая теория мыслила искусство в качестве представления или подражания. Ее приверженцы главным своим авторитетом числили Аристотеля. Однако, как известно каждому исследователю этого философа, Аристотель имел в виду нечто совершенно отличное от подражания отдельным собы-

тиям и сценам, то есть от реалистической репрезентации в ее современном смысле.

Дело в том, что, с точки зрения Аристотеля, всеобщее является в метафизическом смысле более реальным, чем частное. Основное содержание его теории в общих чертах определяется тем, как он обосновывает свой взгляд на поэзию, которая, по его словам, философичнее истории. «Задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости». Ведь поэзия повествует нам об универсалиях, тогда как история — о частностях.

Поскольку никто не может отрицать то, что искусство имеет дело с возможным, интерпретация Аристотеля, указывающая, что искусство имеет дело с необходимым или вероятным, должна быть сформулирована в категориях его системы. По Аристотелю, вещи необходимы или вероятны как роды или виды, а не просто как частные вещи. В силу самой их природы определенные роды необходимы и вечны, тогда как другие лишь вероятны. Первые всегда таковы, каковы они есть, вторые — лишь обычно, то есть, как правило, в целом. Оба рода являются универсалиями, поскольку они таковы в силу внутренней метафизической природы. Соответственно, в довершение процитированного выше пассажа Аристотель говорит:

Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то [характеру] подобает говорить или делать то-то; это и стремится [показать] поэзия, давая [героям вымышленные] имена. А единичное — это, например, что сделал или претерпел Алкивиад (51b8–51b10)⁶.

Термин, переведенный здесь словом «характер», у современного читателя может создать совершенно ложное впечатление. Он предположил бы, что дела или слова того или иного героя литературного произведения, драмы или стихотворения должны быть таковы, чтобы они необходимым образом или со значительной вероятностью следовали из характера индивида. Однако такой читатель считает «характер» чем-то сугубо индивидуальным, тогда как в приведенном отрывке он означает универсальную природу или сущность.

6. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1978. С. 126. — *Прим. пер.*

С точки зрения Аристотеля, эстетическое значение портрета Макбета, Пенденниса или Феликса Холта состоит в верности природе, обнаруживаемой в классе или виде. С точки зрения современного читателя, оно означает верность индивиду, чей жизненный путь раскрывается: вещи, которые он сделал, пережил и сказал, принадлежат ему как уникальной личности. Различие весьма существенно.

Влияние Аристотеля на более поздние идеи в искусстве можно проиллюстрировать краткой цитатой из лекции Джошуа Рейнольдса. Он сказал, что задача поэзии — «демонстрация общих форм вещей», поскольку «в каждом классе объектов есть общая идея или основная форма, которая абстрагирована от всех отдельных форм, этому классу принадлежащих». Общая форма, существующая в природе извечно и, по сути, являющаяся природой, когда последняя верна себе самой, воспроизводится или имитируется в искусстве. «Идея красоты каждого вида вещей неизменна».

Относительная слабость картин Джошуа Рейнольдса, несомненно, связана с недостатками его собственной художественной способности, а не с верностью разделяемой им теории. Многие авторы и в пластических искусствах, и в литературе придерживались той же самой теории, но поднялись выше нее. К тому же в определенной степени эта теория верно отражает реальное положение произведений искусства на протяжении долгого времени, поскольку тогда они искали типичное и избегали всего, что могло бы считаться случайным и привходящим. Ее преобладание в XVIII веке отражает не только каноны искусства этого столетия (не считая французской живописи первой половины века), но также общее осуждение барокко и готики⁷.

Но затронутый здесь вопрос является общим. От него нельзя отделаться, указав на то, что современное искусство во всех его разновидностях обычно искало и выражало именно индивидуальные черты объектов и сцен, так же как нельзя ссылкой на авторитет обосновать то, что подобные проявления современного духа — всего лишь намеренные уклонения от истинного искусства, которые следует объяснить стремлением к новизне и славе, ей сопутствующей. Как мы уже отмечали, чем больше произведение искусства воплощает то, что принадлежит опыту, общему для многих

7. Небезынтересно отметить, что епископ Беркли, когда он желает осудить какие-то мнения и действия или нечто экстравагантное и фантастическое в искусстве, называет его готическим.

индивидуумов, тем более оно выразительно. Действительно, невнимание к контролю со стороны объективного предмета — убедительное основание для критики субъективистских теорий, ранее упомянутых нами. Проблема для философской рефлексии связана, соответственно, не с наличием или отсутствием такого объективного материала, но с его природой и с тем, как он действует в развивающемся движении эстетического опыта.

Вопрос о природе объективного материала, вступающего в произведение искусства, нельзя отделить от вопроса о том, как он в нем действует. На самом деле способ включения материала иного опыта в опыт эстетический и есть его природа для искусства. Но можно указать на то, что термины «всеобщий» и «общий» несколько двусмысленны. Смысл, в котором они используются у Аристотеля и Джошуа Рейнольдса, — не тот же, что скорее всего придет в голову современному читателю. Дело в том, что у первых эти термины означают определенный вид или род объектов, уже существующий в силу самого устройства природы. В понимании читателя, не знакомого с этой метафизической подоплекой, они обладают более простым и прямым, привязанным к опыту значением. «Общее» — то, что обнаруживается в опыте определенного числа людей, то есть все, к чему причастно какое-то количество людей, и в силу самого этого факта оно является общим. Чем глубже оно укоренено в действиях и переживаниях, формирующих опыт, тем более общим или всеобщим оно является. Мы живем в одном и том же мире — этот аспект природы является общим для всех нас. Существуют побуждения и потребности, общие для всего человечества. «Универсальное» — это не что-то метафизически предшествующее всему опыту, но то, как в опыте вещи работают, подчиняясь функции связывания в единое целое определенных событий и сцен. Потенциально все что угодно в природе или человеческом обществе может быть «общим». Таково ли оно в действительности, зависит от различных условий, особенно тех, что влияют на процессы коммуникации.

Дело в том, что качества и ценности становятся общими для опыта определенной человеческой группы именно в силу общих видов деятельности, языка и других способов взаимодействия. При этом искусство — самый эффективный способ коммуникации из всех существующих. По этой причине присутствие общих или всеобщих факторов в сознательном опыте — это следствие искусства. Все что угодно

в мире — неважно, насколько оно в своем собственном бытии индивидуально, — потенциально может быть, как я уже сказал, общим, поскольку, просто будучи частью среды, оно уже способно взаимодействовать с любым живым существом. Однако оно становится осознанным общим или совместным достоянием скорее благодаря произведениям искусства, чем чему-то еще. Кроме того, представление о том, что всеобщее определяется наличием устойчивых родов вещей, было уничтожено прогрессом науки, физики и биологии. Эта идея сама была плодом культурных условий, определяющихся как состоянием знаний, так и социальной организацией, которые подчиняли индивида не только в политике, но также в искусстве и философии.

Вопрос о том, как потенциально общий материал попадает в искусство, разбирался в связи с другими вопросами, особенно о природе выразительного объекта и медиума. Медиум, в отличие от сырого материала, всегда является определенной разновидностью языка, — то есть выражения и коммуникации. Краски, мрамор, бронза и звуки — все это сами по себе не медиумы. Они участвуют в формировании медиума, только когда взаимодействуют с разумом и навыком индивида. Иногда на картине мы замечаем краску — физические средства слишком выпячиваются, то есть они не поглощены единством с тем, что вкладывает в нее сам художник, чтобы беспрепятственно перенести нас к тексту — объекта, тканям, плоти человека, небу или чему-то еще. Даже великим художникам не всегда удается достичь полного единства, примечательным примером чего выступает Сезанн. С другой стороны, есть не столь выдающиеся художники, в чьем творчестве мы не осознаем использованных материальных средств. Но поскольку у них мало материала, обеспечиваемого человеческими смыслами, вступающими во взаимодействие, выразительность их произведений остается довольно скромной.

Подобные факты убедительно доказывают то, что медиум выражения в искусстве не является ни объективным, ни субъективным. Это материя нового опыта, в котором субъективное и объективное сотрудничают так, что ни то ни другое более не существует по отдельности. Фатальный недостаток теории репрезентации в том, что она отождествляет материю произведения искусства исключительно с тем, что объективно. Тем самым она проходит мимо того факта, что объективный материал становится материей искусства только тогда, когда он преобразуется

вступлением в отношения действия и претерпевания отдельного человека со всеми особенностями его темперамента, с определенной манерой видеть вещи и уникальным опытом. Даже если бы существовали устойчивые роды сущего (хотя на самом деле это не так), которым подчинялись бы все частные вещи, они все равно не были бы материей искусства. В лучшем случае они могли бы быть материалом *для* искусства, но стать предметом произведения искусства они могли бы только после их преобразования путем слияния с материалом, воплощенным в индивидуальном живом существе. Поскольку физический материал, используемый при производстве произведения искусства, сам по себе не является медиумом, невозможно определить априорные правила его верного применения. Границы его эстетических потенций могут определяться только экспериментально, тем, что художник делает с ним на практике; это еще одно доказательство того, что медиум выражения не является ни субъективным, ни объективным, но является опытом, в котором они объединены в новом объекте.

Философское основание теории репрезентации требует не обращать внимание на качественную новизну, характерную для всякого истинного произведения искусства.

Такое игнорирование представляется логическим следствием едва ли не полного отрицания безусловной роли индивидуальности в материи произведения искусства. Теория реальности, определяющая ее в категориях неизменных родов, вынуждена считать все элементы новизны случайными и эстетически маловажными, пусть даже на практике они неизбежны. Кроме того, философские традиции, которые были отмечены предпочтением универсальной природы и универсальных характеров, всегда считали истинно реальным лишь вечное и неизменное. Однако ни одно подлинное произведение никогда не было повторением чего-то уже существующего. Действительно, бывают произведения, являющиеся всего лишь перестановкой элементов, извлеченных из прошлых произведений. Однако это академические (то есть механические) произведения, а не эстетические. Не только критики, но и историки искусства были введены в заблуждение ложным престижем понятия устойчивого и неизменного. Зачастую они объясняли произведения искусства определенного периода как всего лишь перестановку элементов произведений, признавая новизну только тогда, когда появлялся новый стиль, да и то неохотно. Взаимопроникновение старого и нового, их полное

слияние в произведении искусства — еще один вызов философской мысли, брошенный искусством. Он дает ключ к пониманию природы вещей, редко рассматривавшихся в философских системах.

* * *

Чувство возрастающего понимания, более глубокого постижения объектов природы и человека, возникающее из эстетического опыта, заставило некоторых философов считать искусство определенной разновидностью познания, а художников, особенно поэтов, рассматривать его в качестве своего рода откровения о внутренней природе вещей, иначе недостижимой. То есть в искусстве стали видеть разновидность познания, превосходящего не только познание в обычной жизни, но и собственно науку. Представление о том, что искусство — это форма познания (хотя оно и не выше ее научной формы), неявно присутствует и в утверждении Аристотеля о том, что поэзия философичнее истории. То же самое открыто высказывали многие другие философы. Сравнительное прочтение этих философов указывает, однако, на то, что либо у них самих не было эстетического опыта, либо они позволили своим предрассудкам определить его интерпретацию. Дело в том, что такое гипотетическое знание вряд ли может быть одновременно знанием об устойчивых видах, как у Аристотеля; о платоновских идеях, как у Шопенгауэра; о рациональной структуре универсума, как у Гегеля; о состояниях сознания, как у Кроче; о чувствах со связанными с ними образами, как в сенсуалистской школе, — и это лишь наиболее выдающиеся философские примеры подобных интерпретаций. Многообразие несовместимых концепций, выдвинутых философами, доказывает, что они скорее стремились привнести диалектику концепций, сформированных без учета искусства, в эстетический опыт, чем дать опыту возможность говорить за себя.

Тем не менее чувство раскрытия и постижимости мира, присущее эстетическому опыту, необходимо как-то объяснить. То, что такое знание является глубинной составляющей создания произведения, доказывается самими произведениями искусства. В теоретическом смысле это необходимо просто в силу той роли, которую играют сознание и смыслы, обоснованные предшествующим опытом и активно включающиеся в эстетическое производство и восприятие. Есть

художники, испытывавшие существенное влияние науки своего времени, например Лукреций, Данте, Мильтон и Шелли, а также — хотя такое влияние и не пошло им на пользу — Леонардо и Дюрер (в больших работах последнего). Но есть большая разница между одним преобразованием знания, осуществляемым в имажинативном и эмоциональном видении, и другим в выражении, достигаемом благодаря единению чувственного материала и знания. Вордсворт заявил, что «поэзия — это дыхание и утонченный дух всякого знания; бесстрастное выражение, присущее облику всякого знания». Шелли сказал: «Поэзия <...> есть одновременно центр и окружность всего знания, она охватывает все науки, и к ней должна быть обращена всякая наука».

Однако эти авторы были поэтами и выражались метафорически, апеллируя к воображению. «Дыхание и утонченный дух» не являются знанием в буквальном смысле слова, и далее Вордсворт говорит, что «поэзия привносит чувство в объекты науки». Шелли также говорит о том, что «поэзия пробуждает и расширяет сознание, делая его восприимчивым к тысяче комбинаций мысли, ранее не угадывавшихся». Я не могу найти в таких замечаниях какого-либо намерения заявить, что эстетический опыт должен определяться в качестве некоего способа познания. С моей точки зрения, все они имеют в виду то, что и в производстве, и в восприятии произведений искусства, приносящем удовольствие, знание так или иначе преобразуется; оно становится более чем знанием, поскольку сливается с неинтеллектуальными элементами, образуя опыт, который действительно стоит пережить. Я периодически говорил о концепции знания, получившей название «инструментальной». Критики приписывали этой концепции довольно странные смыслы, но ее действительное содержание просто: знание — инструмент обогащения непосредственного опыта, достигаемого за счет контроля над действием. Я не хотел бы подражать философам, подвергшимся критике с моей стороны, и навязывать эту интерпретацию идеям, предложенным Вордсвортом и Шелли. Однако идея, схожая с той, что я только что сформулировал, представляется мне наиболее естественным выражением их намерения.

Запутанные сцены жизни становятся постижимыми в эстетическом опыте, но не в силу рефлексии и науки, которая делает вещи понятнее, сводя их к концептуальной форме, а за счет представления их смыслов в качестве материи проясненного, упорядоченного, усиленного и «очищенного

от страстей» опыта. Проблема, обнаруживаемая мной в теориях эстетического как познания и представления, состоит в том, что они, как и теории игры и иллюзии, обособляют одну-единственную составляющую совокупного опыта, являющуюся самой собой только в силу общего паттерна, в который она вносит свой вклад, этим паттерном поглощаясь. Но они принимают ее за целое. Подобные теории говорят либо об остановке эстетического опыта у тех, кто их разделяет, каковая установка возмещается у них умствованием, либо о забывании природы реального опыта, вместо которой утверждается философская концепция, превозносимая теми или иными авторами.

* * *

Есть и третий общий тип теорий, в которых фаза бегства, характерная для первого типа рассмотренных теорий, сочетается с излишне интеллектуальной концепцией искусства, характерной для второго типа. Исторически в западном мышлении этот третий тип восходит к Платону. Он начинается с концепции подражания, но, с его точки зрения, в каждом подражании есть момент подделки и обмана, а потому истинная функция красоты в каждом предмете, как естественном, так и художественном, состоит в том, чтобы увести нас от чувств и феноменов к чему-то находящемуся за ними. Платон в одном месте, где он подробно рассматривает этот вопрос, утверждает:

...ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если он правильно воспитан <...> он будет хвалить то, что прекрасно <...> а безобразное он правильно осудит и возненавидит с юных лет, раньше даже, чем сумеет воспринять разумную речь; когда же придет пора такой речи, он полюбит ее, сознавая, что она ему свойственна по воспитанию (401d–402a)⁸.

Согласно этому взгляду, объект искусства призван воспитывать нас, ведя от искусства к восприятию чистых рациональных сущностей. Есть лестница, ведущая все выше

8. Платон. Государство // Собр. соч.: В 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и Ф. В. Асмуса. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971. С. 201. — Прим. пер.

и выше, прочь от чувств. На нижних ступеньках обнаруживается красота чувственных объектов — этот уровень в моральном отношении опасен, поскольку у нас возникает искушение здесь же и остаться. Но нас приглашают подняться выше, к красоте разума, а потом и к красоте законов и институтов, от которых мы должны вознестись к красоте наук и в конечном счете — к интуитивному познанию абсолютной красоты. При этом лестница Платона ведет в одном направлении — невозможно вернуться от высшей красоты к опыту восприятия.

Красота изменчивых вещей, то есть всех вещей опыта, должна соответственно рассматриваться только в качестве момента становления души, движущейся к восприятию вечных паттернов красоты. Даже их созерцание не является заключительным этапом.

Неужели ты не понимаешь, что лишь созерцая прекрасное тем, чем и надлежит его созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он (212a)⁹.

Плотин, последователь Платона, живший во времена, которые Гилберт Мюррей остроумно назвал периодом «нервного срыва», вывел логические следствия из вышеприведенных тезисов. Пропорция, симметрия и гармоничное приспособление частей друг к другу уже не составляют ни красоты природных и художественных объектов, ни их чувственной притягательности. Красоту всем этим вещам придает вечная сущность или характер, сквозь них просвечивающий. Создатель всего сущего — высший художник, «наделяющий сотворенное» тем, что заставляет его быть прекрасным. Плотин считал, что абсолютное бытие не пристало мыслить в качестве бытия личного. Христианство не разделяет этой оговорки, и в христианской версии неоплатонизма красота природы и красота искусства понимались как проявления в пределах воспринимаемого мира Духа, стоящего выше природы и восприятия.

9. Платон. Пир // Собр. соч.: В 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, Ф. В. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 122. — Прим. пер.

Отзвук этой философии обнаруживается у Томаса Карлейля, когда он говорит, что в искусстве

...бесконечное смешивается с конечным, становясь видимым, словно бы оно было в нем доступным. Такова природа всех истинных произведений искусства; в нем (если мы можем отличить истинное произведение от ремесленной поделки) мы различаем вечность, проглядывающую сквозь время, богоподобное, ставшее видимым.

Вполне определенно та же мысль выражена и Бозанкетом, современным идеалистом, придерживающимся немецкой традиции. Он говорит, что дух искусства — это вера в «жизнь и божество, которые угадываются внешним миром, а потому „идеализации“, характерные для искусства, — это не столько плоды воображения, отстраняющегося от реальности, сколько откровения жизни и божества, которое одно в конечном счете является реальным».

Современные метафизики, отказавшиеся от теологической традиции, поняли, что чисто логически сущности могут существовать сами по себе и не нуждаются в поддержке, оказываемой им, как считалось раньше, неким разумом или духом. Современный философ Сантаяна пишет:

Природа сущности лучше всего явлена в прекрасном, поскольку для духа оно представляет собой положительное присутствие, а не неопределенный и условный титул. В форме, наделенной осязаемой красотой, очевидная сложность составляет очевидное единство; видно, что выраженная интенсивность и индивидуальность принадлежат реальности предельно нематериальной и не способной существовать иначе как в примере. Такая божественная красота очевидна, мимолетна, неосязаема, она бездомна в мире материальных фактов. В то же время она безусловно индивидуальна и самодостаточна. И хотя она вскоре затмевается, она никогда в действительности не угасает, ибо она посещает время, но принадлежит вечности.

И далее:

...предельно материальная вещь, если только в ней ощущается красота, тут же становится нематери-

альной, возвышается над внешними личными отношениями, сосредотачивается и углубляется в своем собственном бытии, одним словом, доводится до уровня сущности.

Следствия этого взгляда содержатся в следующей максиме: «Ценность покоится в смысле, не в субстанции; *в идеале, к которому приближаются вещи, но не в энергии, воплощаемой ими*» (курсив мой. — Дж. Д.).

Я полагаю, что определенный эмпирический акт соответствует даже этой концепции эстетического опыта. Я уже не раз высказывался о качестве сильного эстетического опыта, непосредственного настолько, что он кажется невыразимым и мистическим. Интеллектуальная интерпретация этого непосредственного качества опыта переводит его в категории мечтательной метафизики. Так или иначе, когда эта концепция предельной сущности сравнивается с конкретным эстетическим опытом, становится ясно, что она страдает от двух фатальных недостатков. Весь непосредственный опыт является качественным, а качества и есть то, что определяет непосредственную ценность жизненного опыта. Однако рефлексия выходит за пределы непосредственных качеств, поскольку она заинтересована отношениями и пренебрегает качественным контекстом. В философской рефлексии это равнодушие к качествам доходит до отворачивания. В ней они трактовались как преграды для истины, как завесы, брошенные на реальность чувствами. Это желание отказаться от непосредственных чувственных качеств — хотя все качества определены тем или иным чувством — подкрепляется страхом чувств, являющимся по своему происхождению моралистическим. Чувство, как у Платона, представляется соблазном, уводящим человека от духовного. Оно допускается только в качестве средства достижения им созерцания нематериальной и нечувственной сущности. В силу того, что произведение искусства — это взаимопроникновение чувственного материала и имажинативных ценностей, я не вижу способа критиковать эту теорию, разве что сказать, что это призрачная метафизика, не имеющая никакого отношения к действительному эстетическому опыту.

Весьма двусмысленным является сам термин «сущность». В обычной речи он обозначает суть той или иной вещи. Мы сводим ряд бесед или сложных взаимодействий к чему-то одному, и такой результат является сущностью.

Мы устраняем все малозначительные подробности и сохраняем то, что необходимо. Всякое подлинное выражение движется в этом смысле к сущности. В таком случае она обозначает организацию смыслов, прежде рассеянных и в той или иной мере затемненных случайностями, сопровождающими многообразие опыта. То, что существенно или необходимо, может быть таковым и в отношении цели. Почему необходимы такие-то соображения, но не другие? Суть разнообразных взаимодействий не одна и та же для юриста, ученого и поэта. Конечно, произведение искусства может передавать сущность многих разных видов опыта, причем порой в весьма насыщенной, поистине поразительной форме. Отбор и упрощение нужны для выражения существенного. Курбе часто передает сущность текучести, насыщающей пейзаж; Клод — сущность *genius loci* и первозданной сцены; Констебл — сущность простых сельских сцен Англии; Утрилло — сущность зданий парижской улицы. Драматурги и романисты конструируют персонажей, позволяющих извлечь существенное из случайного.

Поскольку произведение искусства — это возвышенный и интенсивный предмет опыта, цель, определяющая существенное в эстетическом смысле, как раз и состоит в формировании опыта как опыта. Материал различных видов опыта перерабатывается так, чтобы стать насыщенной материей нового опыта, что, конечно, не предполагает бегства от опыта в метафизическое царство. Кроме того, само наше ощущение существенных характеристик людей и объектов в значительной степени является результатом искусства, хотя рассматриваемая теория полагает, что искусство зависит от сущностей, которые уже имеются и к которым оно стремится, тем самым ставя реальный процесс с ног на голову. Сегодня мы способны осознавать существенные смыслы во многом потому именно, что художники в разных искусствах извлекли и выразили их в живых и убедительных предметах восприятия. Формы или идеи, являющиеся, по мысли Платона, образцами и паттернами действительно существующих вещей, на самом деле возникли из греческого искусства, а потому его отношение к художникам представляется вопиющим примером интеллектуальной неблагодарности.

Термин «созерцание» остается одним из наиболее двусмысленных во всем арсенале мышления. В только что рассмотренных теориях предполагается, что подлинным объектом созерцания является сущность. Бенедетто Кроче

соединил идею созерцания с идеей выражения. Их отождествление друг с другом и их обоих — с искусством в изрядной мере запутало его читателей. Однако его можно понять на основе философской предыстории самого Кроче — она выступает прекрасным примером того, что происходит, когда теоретик накладывает свои философские концепции, придуманные заранее, на остановившийся эстетический опыт. Дело в том, что Кроче — философ, считающий, что единственным подлинным бытием является сознание и что «объект существует только в том случае, если он познан, то есть он неотделим от познающего духа». В обычном восприятии объекты считаются внешними для сознания. Следовательно, осознание объектов искусства и естественной красоты — пример не восприятия, а созерцания, познающего объекты в качестве состояний сознания. «То, чем мы восхищаемся в произведении искусства, — это совершенная форма воображения, в которую облачено определенное состояние сознания». «Созерцания таковы, потому что они представляют чувства». А потому состояние сознания, составляющее предмет искусства, — это выражение, поскольку оно есть проявление состояния сознания и в то же время созерцание, поскольку оно познание состояния сознания. Я ссылаюсь на эту теорию не для того, чтобы ее опровергнуть, но чтобы продемонстрировать ту крайность, до которой может дойти философия, навязывающая готовую теорию эстетическому опыту, что приводит к произвольным искажениям.

Шопенгауэр, как и Кроче, во многих своих мимоходных замечаниях демонстрирует бóльшую чувствительность к произведениям искусства, чем другие философы. Однако его версию эстетического созерцания стоит упомянуть как еще один пример полной неспособности философии ответить на вызов, брошенный рефлексивному мышлению искусством. Он писал о том, что Кант определил проблему философии, создав непреодолимый разрыв между чувством и феноменами, разумом и феноменами, а определить проблему — это наиболее эффективный способ повлиять на последующее мышление. Теория искусства Шопенгауэра является, несмотря на многие его остроумные замечания, лишь диалектическим развитием его собственного решения кантовской проблемы отношения знания к реальности, а феноменов — к предельной реальности.

Кант из нравственной воли, управляемой сознанием долга, выходящего за границы чувства и опыта, создал един-

ственный переход, ведущий к удостоверению предельной реальности. С точки зрения Шопенгауэра, активный принцип, названный им Волей, является творческим источником всех феноменов как природы, так и нравственной жизни, но воля—это форма стремления беспокойного и ненасытного, а потому она обречена на вечную неудовлетворенность. Единственный путь к умиротворению и вечному блаженству—бегство от воли и всех ее произведений. Кант еще раньше отождествил эстетический опыт с созерцанием. Шопенгауэр объявил, что созерцание—единственный способ такого бегства и что при созерцании произведений искусства мы созерцаем объективации воли, а потому и освобождаем самих себя от власти воли над нами, имеющейся у нее во всех остальных разновидностях опыта. Объективации Воли являются универсалиями—они подобны вечным формам и паттернам Платона. В их чистом созерцании мы теряем себя в универсальном, а потому обретаем «блаженство безвольного восприятия».

Наиболее действенная критика Шопенгауэра обнаруживается в его собственном развитии своей теории. Он исключает очарование как качество искусства, поскольку очарование означает притягательность, а последняя—это разновидность реакции воли, то есть позитивный аспект того отношения желания к объекту, которое в своем негативном аспекте выражается отвращением. Важнее введенный им устойчивый иерархический порядок. Красота природы ниже красоты искусства, поскольку воля достигает более высокой степени объективации в человеке, чем в природе, но, кроме того, упорядоченное соотношение высшего и низшего пронизывает как природу, так и искусство. Освобождение, достигаемое нами в созерцании зелени, деревьев и цветов, слабее того, которого мы добиваемся благодаря созерцанию одухотворенных форм природной жизни, тогда как высшей красотой является красота людей, поскольку в таких модусах своего проявления Воля освобождается от рабства.

В произведениях искусства архитектура занимает самый низкий ранг. Объясняется это логическим выводом из системы Шопенгауэра. Силы Воли, которыми определяется архитектура,—силы низшего порядка, а именно связность и гравитация, проявляемые в прочной неподвижности и массивном весе. А потому ни одно здание, сделанное из дерева, не может быть истинно красивым, и точно так же можно исключить из области эстетического эффекта все че-

ловеческие инструменты и утварь, поскольку они связаны с определенным желанием. Скульптура выше архитектуры, поскольку, хотя она все еще привязана к низким формам Воли, она работает с ними, когда они проявлены в виде человеческой фигуры. Живопись работает с формами и фигурами, а потому еще больше приближается к метафизическим формам. В литературе и особенно поэзии мы восходим к сущностной Идее самого человека, а потому достигаем вершины результатов Воли.

Высшим из искусств является музыка, поскольку она не просто дает нам внешние объективации Воли, но и предлагает нашему созерцанию сами процессы Воли. Кроме того, «определенные интервалы гаммы служат параллелью уровням объективации Воли, соответствуя видам в природе». Басовые ноты представляют работу низших сил, тогда как высокие — познание сил животной природы, а мелодия — интеллектуальную жизнь человека, высшего существа в объективном бытии.

Мое резюме этой теории достаточно кратко, что соответствует моей цели, и, как я уже отмечал, многие из случайных замечаний Шопенгауэра действительно справедливы и проникательны. Однако тот факт, что он не раз показывает подлинный личный вкус, служит наилучшим доказательством того, что происходит, когда размышления философа не являются проекциями в мысль действительно-го предмета искусства как опыта, но развиваются безотносительно к искусству, а потом навязываются в качестве его замены. Моя цель в этой главе состояла не в критике разных философий искусства как таковых, а в выявлении того значения, которое искусство имеет для философии в ее предельно широком понимании. Ведь философия, как и искусство, движется в медиуме имажинативного сознания, а поскольку искусство — наиболее прямое и полное проявление опыта как опыта, оно обеспечивает уникальный контроль над философией, готовой допустить некоторые вольности в области воображения.

В искусстве как опыте действительность и возможность или идеальность, новое и старое, объективно материальное и личная реакция, индивидуальное и универсальное, поверхность и глубина, чувство и смысл — все они объединяются в опыте, преображаясь, так что значение, принадлежащее им по отдельности, меняется. «Природа, — говорил Гёте, — не имеет ни ядра, ни оболочки». Только в эстетическом опыте это утверждение оказывается вполне истинным.

Также достоверно, что природа искусства как опыта не является ни субъективным, ни объективным бытием; она не индивидуальна и не универсальна, не чувственна и не рациональна. Значение искусства как опыта для философского мышления оказывается, следовательно, беспримерным.

Библиография

- Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1978. С. 111–163.
- Гёте И. В. О немецком зодчестве / Пер. с нем. Н. Вильмонт // Он же. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 63–72.
- Платон. Государство // Собр. соч.: В 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Loseva и Ф. В. Асмуса. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971.
- Платон. Пир. // Собр. соч.: В 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Loseva, Ф. В. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 81–134.
- Browning R. The Last Ride Together // Idem. The Poems / J. Pettigrew (ed.). Vol. 1. New Haven; L.: Yale University Press, 1981. P. 608–610.
- Dewey J. Experience and Nature. N.Y.: Dover Publications, 1958.

The Challenge to Philosophy

John Dewey. American philosopher (1859–1952).

In this chapter excerpted from his book “Art as Experience” the American philosopher John Dewey (1859–1952) explores the relationship between art, imagination, and experience. He analyzes how aesthetic experience is linked to the imaginative aspect of human consciousness. The central role of imagination in transforming reality and forming artistic representations is emphasized. The impact of past experiences on current perception and the significance of the subject’s interaction with the environment are discussed. The text also addresses individualism and objectivism in art, noting their effect on art’s perception and value. Lastly, it reflects on philosophy’s role in understanding and assessing aesthetic experience, stressing the need to integrate various human experiences for a full comprehension of art’s essence.

Keywords: *art; imagination; experience; John Dewey; aesthetic experience; philosophy of art; individualism; objectivism; perception; human consciousness.*

References

- Aristotle. Poetika [Poetics]. *Aristotel' i antichnaya literatura* [Aristotle and Ancient Literature] (ed. M. L. Gasparov), Moscow, Nauka, 1978, pp. 111–163.
- Browning R. The Last Ride Together. *The Poems* (ed. J. Pettigrew), vol. 1, New Haven, London, Yale University Press, 1981, pp. 608–610.
- Dewey J. *Experience and Nature*, New York, Dover Publications, 1958.
- Goethe J. W. O nemetskom zodchestve [Von deutscher Baukunst]. *Ob iskusstve* [On Art], Moscow, Iskustvo, 1975, pp. 63–72.
- Plato. Gosudarstvo [Republic]. *Sobr. soch.: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols] (eds A. F. Losev, F. V. Asmus), vol. 3, pt 1, Moscow, Mysl', 1971.
- Plato. Pir [Symposium]. *Sobr. soch.: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols] (eds A. F. Losev, F. V. Asmus, A. A. Takho-Godi), Moscow, Mysl', 1993, vol. 2, pp. 81–134.