

Никонова Светлана Борисовна

Искусство *homo aestheticus*, или Возможно ли эстетически воспринимаемое искусство?

В статье рассматривается вопрос о возможностях определения понятия искусства. Сделан вывод об обусловленности определения искусства как искусства эстетическим критерием его оценки, возникающим в контексте специфической парадигмы мысли, связанной со становлением особого типа человека — *homo aestheticus*.

Ключевые слова: эстетика, искусство, *homo aestheticus*, современное искусство, эстетическое суждение.

Ніконова С.Б.

Мистецтво *homo aestheticus*, або Чи можливе мистецтво, що естетично сприймається?

У статті розглядається питання про можливості визначення поняття мистецтва. Робиться висновок про обумовленість визначення мистецтва як мистецтва естетичним критерієм його оцінки, що виникає в контексті специфічної парадигми думки, пов'язаної зі становленням особливого типу людини — *homo aestheticus*.

Ключові слова: естетика, мистецтво, *homo aestheticus*, сучасне мистецтво, естетичне судження.

Nikonova S.

The art *homo aestheticus* or Is the aesthetically perceived art possible?

The article discusses the ways of the essence of the concept of art. It is concluded that the essence of art is based on aesthetic criterion of evaluation arising in the context of a specific paradigm of thought associated with the formation of a special anthropological type — *homo aestheticus*.

Key words: aesthetics, arts, *homo aestheticus*, contemporary arts, aesthetic judgment.

«Эстетический человек» и искусство. М. Хайдеггер полагал, что там, где возникает эстетика как отдельная наука, невозможен подлинный художественный опыт: переживание делает невозможным искусство. Это утверждение представляет собой радикальную критику современности, современной жизни, современного искусства, которые оказываются чуждыми непосредственности и подлинности. Для Хайдеггера, как ранее, хотя и в совсем другом контексте, это было обосновано Гегелем, также видевшим в появлении эстетической рефлексии признак «конца искусства», возникновение автономной эстетики свидетельствует об упадке искусства. Хотя саму эстетику он распространяет далеко за пределы новоевропейской культуры, понимая ее как «точное наименование» способа вопрошания об искусстве и прекрасном в ракурсе чувствования: «Философское размышление о сущности искусства и прекрасного уже *начинается* как эстетика» [7, 80]. Но, характеризуя изменения эстетики на протяжении истории европейского мышления, в качестве ключевого он выделяет момент ее появления как самостоятельной дисциплины, что связывается им

с формированием нового типа человека, которого вслед за Ф. Ницше называет «эстетическим человеком», *homo aestheticus*. Становление «эстетического человека» совершается в XIX в. и связывается Хайдеггером со сменой «метафизической позиции» европейского субъекта, понимаемого теперь как воля к власти. И именно воля к власти проявляет себя как искусство. Ведь субъект властвующий утверждает себя через акт творчества, осознает относительность своего взгляда и настаивает на подчинении всего мира этому относительному и временному взгляду как новой истине, или, скорее, осознает, что любая «истина» есть его собственное *произвольное* изобретение. Воля к власти проявляет себя как самоутверждение, как свободное творчество. Субъект становится по отношению к миру творцом, художником. Хайдеггер выделяет фразу Ницше из «Воли к власти»: «Явление “художник” *прозреваемо* легче всего» [7, 70]. Воля к власти, в первую очередь, раскрывает себя как искусство: «Искусство есть самая прозрачная и самая знакомая форма воли к власти» [7, 72]. Таким образом, «эстетический человек», *homo aestheticus* — это и есть субъект воли

к власти, творец произвольного мира, в котором, согласно Ницше, нет фактов, но только интерпретации, в котором нет никаких абсолютных критериев — ни Бога, ни Автора — помимо его собственной субъективной оценки. Пользуясь словами итальянского философа Дж. Ваттимо, можно назвать этот мир, творимый эстетическим взглядом субъекта, «дереализованным» [2]. Это ирреальный мир субъективно утвержденного вымысла. Неслучайно, по Хайдеггеру, история его становления является историей «забвения бытия». И предел этого «забвения» для Хайдеггера оказывается весьма непосредственным образом связанным с оформлением эстетики как науки, с осознанием ее не просто как самостоятельной, но, возможно, как центральной сферы человеческой жизни и мысли.

Для нас же особенно важным в данном контексте является сделанный Хайдеггером акцент на расхождении возможности *существования эстетики как автономной науки*, одним из главных предметов которой является прекрасное в искусстве, — науки, порожденной «эстетическим человеком», т.е. человеком, для которого эстетический опыт представляет собой независимую ценность, становящуюся центральной при восприятии искусства, — и *возможности существования самого искусства*.

Проблема определения искусства как искусства.

Начнем с примера. Известный искусствовед Э. Гомбрих открывает свою «Историю искусства» словами: «Не существует на самом деле того, что величается искусством». Правда, далее он немного смягчает свою мысль, добавляя: «Есть художники. В давние времена они, подбрав с земли кусочки красящих минералов, набрасывали в пещерах фигуры бизонов. В наши дни люди этой породы покупают краски в магазинах и рисуют, например, плакаты, которые мы видим на стенах и заборах. Их руками создано и многое другое. Не будет ошибкой назвать все проявления такой деятельности искусством, но при этом следует отдавать себе отчет в том, что в разные времена и в разных странах это слово обозначало разные вещи и, стало быть, Искусства с заглавной буквы вообще не существует» [4, 15]. И, чтобы довести до конца характеристику этой ситуации, процитируем пассаж до конца, проследив, какова обратная сторона подобного положения вещей: «Это понятие стало теперь то ли фетишем, то ли пугалом. Можно сразить художника приговором: “Ваше новое произведение весьма недурно в своем роде, но это — не Искусство”. И можно обескуражить восхищенного зрителя, заявив: “То, что вам нравится в этой картине, имеет отношение к чему угодно, но только не к Искусству”» [4, 15]. Далее рассуждение Гомбриха направляется в сторону попыток набросать очертания

исследуемого предмета в его историческом развитии и проследить, каким образом и когда сложилась ситуация, в которой понятие «искусство» стало тем самым «фетишем», который он упомянул. Предметом же является некоторая область формотворчества, т.е. человеческой деятельности, связанной с оформлением материи (Гомбрих ограничивает себя описанием пластических искусств, но это в нашем контексте не принципиально), вне зависимости от целей, на которые создаваемые предметы направлены, от функций, ими исполняемых, — хотя именно в изменении этих функций и целей и видится им концептуальная причина исторической трансформации искусства, ибо они составляют мировоззренческую подоплеку его развития.

Как явствует, однако, из приведенного пассажа, формотворческая деятельность человека могла носить самый разный характер и далеко не все в ней подходит под понятие искусства. Каким же образом производится отбор? Критерий, как ни странно, незаметно задается самим Гомбрихом в следующем предложении — в первом предложении второго абзаца его фундаментальной книги: «Я прихожу к заключению, что мотивы, по которым человек получает удовольствие от картины или статуи, не могут быть ложными» [4, 15]. *Эстетическое удовольствие* — вот единственный критерий, служащий различителем художественной деятельности и нехудожественной, а простейший принцип подхода к произведению — это принцип «нравится / не нравится». И именно в связи с этим столь неоднозначным оказывается возникшее в последние два столетия — о чем Гомбрих говорит в главе 25, посвященной искусству XIX в. и носящей название «Перманентная революция» — разделение между Искусством с большой буквы, часто непризнанным, не нравящимся аудитории, и иной, низкой, ремесленной, направленной на потворство вкусам толпы деятельностью [4, 499].

Причем заметим, что это разделение, относимое Гомбрихом к концу XVIII в., т. е. к эпохе Французской революции, возникает сразу следом также и за формированием *эстетики как отдельной философской дисциплины* и разработкой принципов эстетического суждения вкуса. А это суждение и есть, собственно, согласно кантовской «Критике способности суждения», свободное допонятийное незаинтересованное суждение о форме на основе простого «нравится / не нравится».

Иной подход к решению этой проблемы дает в своих лекциях по эстетике Г. Гегель. С его точки зрения, хотя в каждом произведении человека, будь то даже ржавый гвоздь, уже содержится степень свободы духа, неизмеримо возвышающая его над любым созданием природы, и любая

жалкая человеческая выдумка выше даже такой совершенной природной вещи, как солнце [3, 80], произведение искусства оказывается также неизмеримо выше любого другого материального предмета, созданного человеком, поскольку только в художественном формотворчестве дух познает себя в своей высшей истине, явлением каковой в материи и является красота. Искусство для Гегеля — не просто свободное и целенаправленное оформление материи, но воспроизведение сущности вещей, и как таковое оно отсылает к божественному: оно строит не дом, но храм, вылепливает не горшок, но статую бога, и далее населяет божественным духом созерцающую его общину. Однако все это действительно только до тех пор, пока рефлексия не продвигается дальше — к нематериальному, пока мысль слишком еще привязана к природной стихии. Когда же наступает осознание, появляется возможность понять, что ни прекрасно оформленный кусок камня, ни звучно сложенные в песнопении слова не являются высшей формой явления духа. Возникает возможность понять это все как условное обозначение, произвольный вымысел и продолжить играть формами, если хочется, но уже не находя в них удовлетворения высшей потребности духа. Наслаждаться ими эстетически — значит понимать, что в них нет священного смысла, значит «не преклонять колен» [3, 172], видеть в них всего лишь игру, всего лишь вымысел. Искусство закончилось, по Гегелю, в тот самый момент, как и началось, т.е. когда оно было осознано как искусство и когда была понята его сущность и отличие от прочих видов формотворчества, низведенных в разряд ремесла.

Эстетика и современное искусство.

Если в начале XIX в. подобная мысль могла вызвать скорее недоумение или просто теоретический интерес, а в целом пройти почти незамеченной, то в XX в. и тем более в контексте развития того, что называется «современным искусством», поставленная Гегелем проблема становится все актуальнее. Безбедное установление границ искусства на основе старых правил и традиций, чего-то общепринятого и само собой разумеющегося ставится под вопрос всеми без исключения художественными направлениями, начиная с той эпохи, которую вслед за Ю. Хабермасом можно назвать «эстетическим модерном». До какой степени дизайн, создание изящного декора может быть искусством, и где здесь границы между «Искусством» и ремеслом? До какой степени кич, являющий собой осознанную, а может быть, и неосознанную безвкусицу, может быть художественным направлением? Что делает искусством простую вещь, и чем консервная банка на помойке для взгляда художника отличается от той же банки в музейном пространстве, и не может ли также и помойка

оказаться при определенном отношении к ней музейным пространством, как и любое другое пространство, отданное под музей? Как провести различие между художественной акцией и, скажем, политической, если художественная акция является по-настоящему художественно значимой лишь тогда, когда на самом деле является политической, а политическая становится политически действенной, лишь будучи художественной?

Как ни странно, вновь кажется, что эстетический критерий, т.е. некоторое прицельное внимание исключительно к форме, некоторый элемент незаинтересованности, отстраненности, прописанный Кантом, некоторая бесцельная целесообразность — это все, что остается при определении искусства, хотя бы даже в качестве искусства начала пониматься вся жизнь. Но как применить к искусству эстетический критерий, если речь идет о безобразном, бесформенном, недооформленном, банальном, повседневном, о том, что совершенно не может нравиться и даже не отличается по форме от всего прочего? А если он перестает действовать, то на основе чего отличить суждение об искусстве от суждения о чем угодно другом?

Возможно, чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к исследованию самого эстетического критерия во всей его неоднозначности, понять, как он возник, что он собой представляет, что подразумевается под этим странным словосочетанием.

Современную эпоху называют иногда эпохой всеобщей эстетизации — но именно предполагающийся, казалось бы, под этим термином повышенный интерес к прекрасной форме оказывается в упадке. Оценка достоинства формы чего бы то ни было все более сводится ко всему внешнему, начиная от психологического комфорта, «энергетического» баланса и прочей утилитарной полезности и заканчивая бессознательным воздействием и потворством низшим инстинктам. Сама по себе форма в своей чистоте — какое она вообще имеет значение? Красота же, как нечто привлекательное, вульгаризируется или вовсе разрушается во всех сферах, какие могли бы иметь к ней отношение: от рекламы до художественного авангарда. Так почему же весь этот процесс получает название эстетизации? Мысль о тотальности эстетизации, произведенной современной культурой, ярко выражена в работе «Прозрачность зла» Ж. Бодрийера, связывается с «семиологизацией» [1, 26], с превращением реальности в систему знаков, не обладающих значением но только формой. Современное эстетическое пространство он называет «трансэстетикой» — эстетикой за пределами красоты и уродства, не отсылающей более ни к чему вне себя, но лишь к самой себе,

и вновь и вновь взрывающей себя, и выходящей за пределы себя к себе же. В этом формальном симулятивном пространстве, по Бодрийяру, ничто уже — ни искусство, ни политика, ни экономика, ни даже сексуальность — не может быть названо существующим. И выхода из этого подобного раковой опухоли самоумножения знаков, весь мир обращающего в пустое ничто, он не видит.

Но, может быть, проблема в том именно и состоит, что он бросает взгляд на ситуацию не с той стороны? Что он уже смотрит на нее со стороны ничто, и притом недаром начинает именно с описания трансэстетики? Потому что обо всем последующем он судит по тому же самому эстетическому принципу. А что, если сама эстетика и есть ничто? Что, если эстетическая позиция и есть тот поглощающий все разрыв, тот самый акт, который превращает мир в иллюзию? Иллюзорность воспринимаемого и мыслимого мира — осознание иллюзорности, провозглашение ее — вот что послужило некогда Ф. Ницше основанием для утверждения всеобщей эстетизации и становления «эстетического человека». Вот что послужило также основанием для упования на трагическое, бессмысленное и беспощадное, сверхчеловеческое усилие.

Вопрос о том, каким образом современное искусство может быть названо искусством, зависит от определенного понимания слова «искусство», связанного с эстетическим критерием, а это, в свою очередь, зависит от вопроса о том, что такое эстетический критерий и эстетическая позиция, и как искусство может оцениваться эстетически, а также всегда ли оно оценивалось эстетически.

Эстетический параллакс в определении искусства.

И вот в отношении эстетики мы можем наблюдать существенный переворот, произошедший в эпоху Просвещения и описанный отечественным исследователем В. Бычковым как переход от «имплицитной» эстетики к «эксплицитной». И хотя, казалось бы, ничего кроме институционального оформления и рефлексивной проблематизации того, на основе чего нам «нравится» или «не нравится» та или иная форма, не происходит, а последующие эстетические концепции пестрят многообразием пониманий не меньшим, чем «имплицитное» понимание той же проблемы в предшествующий период, именно этим переходом осуществляется нечто в высшей степени существенное. Открывается некий разрыв, хорошо иллюстрируемый парадоксальностью кантовской терминологии «как если бы»: «как если бы» присущего, «как если бы» всеобщего, «целесообразного без цели» и т.д. На что указывает Кант? Мы судим о красоте так, как если бы она была присуща самим вещам, и как если бы суждение

было общезначимым, но никаких оснований для общезначимости рассудок нам не дает, и мы не менее ясно видим, что наше суждение есть плод нашего собственного сознания, осуществляющего «свободную игру» познавательных способностей. Словом, суждение субъективно, а высказывается так, как если бы было объективным. Оно принадлежит только нам, а формируется так, как если бы было значимым для всех. Оно не указывает ни на какой смысл и относится к случайности формы, но создает в нас ощущение того, что именно здесь осуществляется высший смысл.

Это указывает на внутреннюю противоречивость и разорванность эстетической позиции. С. Жижек назвал такой способ смотреть на мир «параллаксным видением», видением сразу с двух точек зрения [5]. Этот внутренний параллакс свойственен западноевропейскому эстетическому взгляду на искусство, впервые обратившемуся к искусству именно как к искусству, выделившему его в отдельную специфическую автономную, не зависящую ни от религии, ни от каких-либо других практик и не имеющую никаких внешних целей сферу. Именно по отношению к так понятому искусству применяется способность суждения в чистом виде. И его ценность оказывается создаваемой оценкой смотрящего, получающего от его созерцаемой формы ничем более не определяемое удовольствие.

Т.е. искусство, описываемое как возникающее на основе действия способности суждения и оцениваемое согласно ей, оказывается творением предельно субъективным и в этом смысле свободным, автономным, не относимым ни к какой внешней цели, но проистекающим лишь «из природы субъекта» (именно о природе субъекта, а не просто, как принято часто полагать, о «природе», идет речь в кантовском определении гения [6, 148–149]). Такого субъекта, способного творить соответствующие объекты, вызывающие незаинтересованное удовольствие, можно называть гением. Однако поскольку удовольствие возникает только во взгляде смотрящего, скорее мы можем говорить о гениальном взгляде. Именно он, а не простая техническая способность сформировать материю, дает, согласно кантовскому определению, «искусству правила».

Но вот правила — это парадоксальный момент. Правила — это то, что позволяет произведению искусства стать источником удовольствия, то, что делает его понятным и приятным для зрителя. Единственный способ, каким произведение искусства может стать действительно воспринимаемым, принимаемым, одобряемым смотрящими, — это его соответствие критериям вкуса. А вкус и есть набор формальных правил, которые сами по себе совершенно условны. Эти именно правила даются искусству гением, т.е. взглядом субъекта, получающего эстетическое

удовольствие, или взглядом автономного, свободного и незаинтересованного даже в реальности того, о чем высказывается суждение, «эстетического человека». Но этим же правилам субъект-гений и должен подчиняться, чтобы быть воспринятым, чтобы достичь сообщаемости, а то, что он оценил или создал как искусство, действительно стало бы искусством согласно эстетическому критерию. Гений создается вкусом, а вкус создается гением. Вкус — единственное, что придает искусству сообщаемость, а гений — единственное, что придает искусству ценность. И они порождают друг друга, постоянно друг друга разрушая. Ибо гений творит правила вкуса, а правила вкуса руководят действиями гения, накладывая на них ограничения. Это постоянное диалектическое напряжение, череда нововведений и взрывов. «Перманентная революция» — как определил искусство XIX в. Гомбрих. Перманентная революция самопреодоления и возврата к себе, потому что иного источника себя, кроме себя же, у так понятого искусства нет. А есть круг в самоопределении. Что означает безосновность, которая сообщает безосновность и всему миру. Или же которая сообщает безосновность миру, понятому эстетически. И которая сообщает предельное ускорение революционного саморазрушения, быстро устремляющего его к концу, логическому и физическому, искусству, понятому эстетически.

Заключение: ограниченность эстетической парадигмы.

Итак, наш тезис таков: если понимать искусство эстетически и определять его через эстетический критерий, т.е. исходя из действия эстетической способности суждения, суждения, которое субъективно оценивает форму предмета относительно «нравится / не нравится»

при редуцировании всех содержаний (что, конечно, в чистоте критического акта вполне может быть и должно быть осуществлено), то искусство оказывается несуществующим и невозможным, или же существующим только как перманентное самоустранение и разрушение самого себя — какими бы прекрасными или безобразными, осмысленными или бессмысленными ни были творения художников. Но эстетический критерий — это единственное, что позволяет нам определить и отграничить искусство в качестве искусства и провести различие между искусством как таковым и всеми прочими практиками, а также между ремеслом и Искусством. И потому можно предположить, что само по себе выделение *искусства как искусства*, эстетически понимаемого искусства, наделенного высшим и притом исключительно только искусству принадлежащим и искусством сообщаемым смыслом, в то же время передаваемым только и исключительно при помощи определенной формы, — само по себе это обнаружение искусства как абсолютно независимой от чего бы то ни было сферы, чревато парадоксом и противоречием. И, таким образом, искусства, понимаемого эстетически и только как искусство, не существует ни в современном мире, ни в классической традиции. Этот парадокс указывает на границы эстетического взгляда и на внутреннюю противоречивость *homo aestheticus*, открывая возможность для преодоления эстетической парадигмы мышления, как приводящей в итоге своего развития к кризисным явлениям, одним из которых является неопределимость современного искусства. И соответственно, если мы хотим понять что-то об искусстве и его возможностях в современном мире, возможно, нам надо попробовать отказаться от эстетического критерия его определения.

ИСТОЧНИКИ

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла: [сб. эссе] / Ж. Бодрийяр ; пер. Л. Любарской, Е. Марковской. — М. : Добросвет, 2000. — 257 с.
2. Ваттимо Дж. Прозрачное общество / Дж. Ваттимо ; пер. с итал. Д. Новикова. — М. : Логос, 2002. — 128 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т. I / Г.В.Ф. Гегель. — СПб. : Наука, 1999. — 622 с.
4. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих ; пер. с англ. В.А. Крючковой, М.И. Майской. — М. : АСТ, 1998. — 688 с.
5. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Смирнова]. — М. : Европа, 2008. — 512 с.
6. Кант И. Собрание сочинений : в 8 т. : [пер.] / И. Кант ; под общ. ред. [и со вступ. ст.] А.В. Гулыги. — Юбил. изд. 1794–1994. — М. : ЧОРО, 1994. — Т. 5: Кант И. Критика способности суждения. — 414 с.
7. Хайдеггер М. Ницше / М. Хайдеггер ; пер. с нем. А.П. Шурбелева. — СПб. : Владимир Даль, 2006. — [Т. 1]. — 602 с.