

ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ И «ПОСЛЕ» НЕЕ

Проблема взаимоотношения, взаимодействия искусства и философии является одной из малоисследованных в современной эстетической науке. Уже при первом приближении к ней она выявляет различные грани для исследования. Именно многогранность проблемы делает ее весьма привлекательной, но одновременно и достаточно сложной для рассмотрения. Действительно, к ней можно подходить с различных точек зрения, рассматривать ее в различных аспектах, не сомневаясь в том, что каждый из них в отдельности потребует серьезного научного подхода. К примеру, весьма важной представляется проблема генезиса этих важнейших форм человеческого сознания, направляющая внимание исследователя к сформированному уже в первобытную эпоху мифологическому сознанию. Последнее, как известно, является тем фундаментом, на котором строилось здание культуры человечества. Известно, что благодаря его синкретическому, нерасчлененному характеру, в нем в зачаточном виде содержались элементы всех форм ценностного сознания, в числе которых были, конечно, и философия, и искусство.

Исследуя проблему взаимоотношения философии и искусства с точки зрения выявления их схожих черт, некоторые исследователи обращают внимание на то, что и философ, и художник не могут в полной мере абстрагироваться от своего «Я».

Действительно, философ посредством философских понятий, а художник с помощью художественных образов объективируют свое видение мира, свой жизненный опыт, в который входят и нравственно-этические принципы, и правовые нормы, и проявления религиозной веры, и эстетические идеалы. Очевидно и то, что и философское, и художественное творчество есть акт самопоз-

нения и самовыражения, в котором определяющую роль играют и чувства, и разум. В процессе творчества в обеих сферах не менее важна роль ассоциативного мышления, интуиции, способности воображения и т.д.

Являясь формами ценностного сознания, философия и искусство становятся проявлением объектно-субъектного, материально-духовного отношения, которое они, однако, представляют различным образом. Речь идет о том, что философ в значительно большей степени, чем художник, апеллирует к своему разуму, ибо пытается с помощью абстрактных понятий представить «объект» в чистом виде, если можно так выразиться, как бы освобожденный от субъективных наслоений. Однако такая позиция, как уже отмечалось, не может помешать ему проявить и подлинно субъективное, т.е. свое неповторимое «Я», ориентированное на духовно-личностное как таковое. В то же время художник, в большей мере, чем философ, нацелен на чувства и на субъективное, личностное. Однако существующая в нем естественная потребность в опредмечивании своего духовного потенциала, которая не может быть реализована без помощи материальных средств, посредством которых создается его художественное детище, весьма специфически нацеливает художника на объективное.

Связывая данный аспект исследования с вышеизложенным, можно утверждать, что именно благодаря личностной направленности философского и художественного творчества становится возможным обращение к одним и тем же «вечным вопросам», которые каждый раз освещаются и осмысливаются по-разному. Притом, обычно ни философ, ни художник перед собой специально не ставят подобной цели, обо для многих подлинных творцов, она реализуется спонтанно, как бы «сама по себе», в соответствии с их талантом (гением), возможно, даже на чисто интуитивном уровне.

Интерес вызывает и тот подход к исследованию проблемы, при котором философия и искусство сопоставляются с точки зрения их познавательных возмож-

ностей. Некоторые исследователи считают, что связующим звеном между этими видами человеческой деятельности может стать проблема истины¹. Это вполне приемлемая методология для рассмотрения интересующей нас проблемы, имеющая глубокие исторические корни, ведущие к выдающимся мыслителям древности — Платону и Аристотелю.

Именно великий Платон заложил основы своеобразной традиции — рассматривать искусство и философию с точки зрения выявления возможностей каждой из этих форм человеческой деятельности в постижении истины, в познании подлинного бытия. Игнорируя эстетическую природу искусства и концентрируя свое внимание лишь на его гносеологическом потенциале, Платон, как известно, недвусмысленно выразил свое критическое отношение к искусству, как явлению, ограниченному «миром теней» и поэтому неспособному познать истинное бытие. Такой вывод органично вытекал из его философии, в которой теория мимесиса (воспроизведения в искусстве действительности) заняла свое достойное место. Принцип мимесиса Платон считал верно отражающим сущность искусства. Искусство для него было миметической деятельностью, которая, однако, ограничивалась лишь воспроизведением явлений и предметов чувственного, человеческого мира. Вопрос способно ли искусство приблизиться к истинной реальности, которая для него отождествлялась с идеальным миром вечных, неподвижных, всегда тождественных самим себе эйдосов и познать его, вызывал однозначно отрицательный ответ. По мнению Платона, искусство, в отличие от философии, не только не приближает к истинному миру идей и его познанию, но наоборот, еще более отдаляет от него. Отражая чувственный мир, т.е. «мир теней», оно создает иллюзию

¹ См. Алехина Л. В. Искусство и философия. //Марксистско-ленинская эстетика, М., 1983, с.329. См. также: В.Д.Диденко. Искусство и философия, М.,1986

реальности и становится «тенью теней». Иначе говоря, искусство обманывает, вводит в заблуждение человека, «рождает худое». По своим познавательным возможностям искусство уступает не только философии и многим наукам, но даже и ремеслу. «Искусство живописи (для Платона именно живопись – «наводительница теней». – С.А.) и всякое искусство подражательное, отстоя далеко от истины, совершает собственное дело, беседует с той частью души, которая удалена от разумности Следовательно, искусство подражательное, худое в себе, с худым общаясь, худое и рождает»². Притом худо оно не только в области зрения, но и слуха, т.е. Платон выступает не только против живописи, но и против поэзии. Лишь к поэтам, которые, творят по «вдохновению», а не благодаря искусству, (т.е. мастерству), Платон относится несколько иначе. Ведь каждый мусический поэт «одержим» каким-то конкретным богом («Ион»). Эта одержимость охватывает непорочную душу, заставляя «выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»³. Поэты, по мнению Платона, могут подражать истине и благу, но предпочитают подражать предметам и явлениям изменяющегося, материального мира, поэтому они достойны порицания.

Исследователи творчества Платона считают, что поэзия осуждалась великим философом в основном по той причине, что посмела претендовать на высшую муд-

² Платон, Государство, Сочинения в трех томах, том 3, часть 1, М., 1972, кн 10, /602D-606B/

³ Платон, Федр, Сочинения в трех томах, Т. 2. М., 1970, с. 180 /245 а/. См. там же: Платон. Ион, Т.1, М., 1968, с.140

рость и по существу выступить соперницей философии, оспаривающей ее первенство и превосходство, а поэтов он планировал изгнать из своего «идеального государства» потому, что они посмели конкурировать с философами. Будучи художественно одаренным человеком, Платон тем не менее спорил с художниками «на тему о том, что выше — искусство или философия, какой способ постижения действительности истиннее — эстетический или умозрительно-философский ... Смысл спора — борьба искусства и философии за престол, оставленный распадающимся мифологическим сознанием»⁴. Однако, признавая возвышенность философского Эроса в отличие от заземленно-эстетического и несмотря на критику искусства, Платон в то же время и саму философию считал искусством, правда, высшим в иерархии мусических искусств.

Если обратиться к истории философии, то следует признать, что рассмотрение взаимосвязи искусства и философии, с целью сопоставления их возможностей особенно в контексте познания действительности, стало как бы необходимым элементом различных философских учений. Помимо Платона и Аристотеля*, к интересующей нас проблеме обращались и многие другие выдающиеся мыслители последующих веков, вплоть до наших дней. Среди них следует особо выделить имена гениев эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера, Леона-Батиста Альберти и др.), французских и немецких просветителей (Дидро, Лессинга и др.), представителей немецкой классической философии (Шеллинга, Гегеля и др.) и представителей иррационализма (Шопенгауэра, Ницше, Камю, Сартра, Бергсона и др.). Притом, если в классический период искусство, в качестве формы познавательной деятельности, чаще всего уступало фило-

⁴ Ю.Н.Давыдов. Эволюция взаимодействия искусства и философии // Философия и ценностные формы сознания. М.,1978. с.288-289

* Напомним, что в отличие от своего учителя, Аристотель считал искусство средством отражения и познания действительности,

софии, по характеристике Аристотеля, являющейся «искусством искусств и наукой наук», то в постклассический период, в контексте переоценки всех ценностей, оно стало восприниматься как явление, не только не уступающее философии в способности познания сущности мира, но в определенной мере даже превосходящее ее.

Примечательно, что размышления о возможности познания действительности (или поиска истины) с помощью искусства и философии рождали различные оценки и в классический период. Мы имеем в виду концепции двух гениев немецкой классической философии — Г.Гегеля и Ф.Шеллинга. Известно, что объективно-идеалистические философские концепции обоих философов, имели так много точек соприкосновения, что Шеллинг позволил себе обвинить Гегеля в присвоении своих идей. Однако в оценке искусства, как важнейшего средства познания действительности, их взгляды разошлись. Так, если Шеллинг утверждал, что искусство является наивысшей формой познания действительности, средством выявления ее божественной сущности, то Гегель, по причине того, что искусство обращается к конкретно-чувственным образам, создаваемым с помощью материальных средств, несколько принижал его познавательные возможности. В философской системе Гегеля, всецело подчиненной панлогической концепции диалектического развития абсолютной идеи, искусство по своим познавательным способностям с закономерной неизбежностью должно было уступить философии, опирающейся исключительно на логико-понятийный аппарат и ставшей высшей формой познания и раскрытия абсолютной истины*.

Нельзя проигнорировать и известную в наше время концепцию видного французского эстетика Э.Сурио, ко-

* Напомним, что в философской системе Гегеля искусство уступило место не только философии, но и религии, став всего лишь первой ступенью развития абсолютного духа. См: Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. Т.1, М., 1968, с.109-112

торый рассмотрел проблему взаимоотношения философии и искусства с точки зрения пяти различных конкретных типов их отношений. Перечислим их, выделяя, вызвавший наш особый интерес, пятый тип отношений, который мы и попытаемся раскрыть в данной статье, связывая его с первым.

Первое из этих отношений, которое он называет «симбиозом эпохи», выступает как некое единство всех проявлений человеческой деятельности в конкретную эпоху как в индивидуальном, так и в коллективном плане (в качестве примера французский философ рассматривает научную и творческую деятельность Леонардо да Винчи и Гете как нечто единое). Как считает Э.Сурио, никто не поймет «Вальпургиеву ночь» из второй части «Фауста», если забудет о научных занятиях поэта⁵. Становление философов такого масштаба как Декарт и Спиноза он связывает с общей духовной атмосферой конкретного времени, в котором творили Рембрандт, Рубенс, Франс Хальс и др., а в Италии жили не только Галилей и Торричелли, но и Монтеверди. Сурио пишет: «Даже если предположить..., что Спиноза не знал творчества Рембрандта и что Декарт ничего не слышал о Монтеверди, то это не делает менее верным тот факт, что Спиноза и Декарт были объединены живым моментом духовной западной деятельности, в которую были также включены Монтеверди и Рембрандт»⁶. Не забывает Сурио и Филиппа де Шампеня и Жоржа де Латура, Симона Вуэ и трех братьев Ленен, Корнеля и др. С этой точки зрения, для Сурио важно знание того, что философия Гераклита современна храмам Селимонта и Аргента, что «Сумма теологии» Фомы Аквинского создается в то же время, что и один из шедевров готики — собор в Бове, что Декарт был из поколения Ж. де Латура, Д.Юм — художника Алэна Рамсея,

⁵ Э.Сурио. Искусство и философия // Вопросы философии, 1994, N 7-8, с.105

⁶ Там же

а А.Бергсон- поэт Альбера Самэна и художника Жоржа Сера. Все это, по мнению Э.Сурио, означает, что наиболее плодотворным комментарием философских учений является их сопоставление с современным им художественным творчеством. Так, философию Абельера некоторые мыслители связывают с романским стилем, а учение Лейбница - с барокко. «Сопоставление философии с художественной ситуацией ей сопутствующей, нацелено лишь на восстановление имевшего место целостного духовного момента и на интеграцию философии в этом временном промежутке»⁷, - утверждает Э.Сурио.

Второй тип отношений связан с влиянием искусства на сознание философа. К примеру, Сурио считает совершенно очевидным влияние Данте на формирование философии О.Конта, музыки Вагнера - на философию Бергсона, творчества А.Дюрера - на философию М.Хайдеггера. А весь секрет в том, что помимо книжной, вербальной философии существует «спонтанная и живая философия пластического, музыкального или поэтического выражения»⁸.

Третье отношение связано с размышлениями философов об искусстве, которые принято называть эстетическими, а само учение эстетикой.

Четвертое отношение - это рассмотрение философии в качестве произведения искусства, а точнее, выделение определенного аспекта, в котором философия становится искусством и в то же время сохраняет свое существенное различие от него.

Пятое отношение связано с влиянием философии на искусство, которое французский философ поэтично именуется «жизнь философии в искусстве». Речь идет о том, что в каждый конкретный момент времени философия охватывает все виды человеческой деятельности, проявляется в них. В этом ее жизненность и подлин-

⁷ Там же, с.106-107

⁸ Там же, с.108

ность. Сурио указывает на эпикуреизм, вдохновивший гениального поэта*, на стоицизм, который был насыщен эстетическими факторами, на аристотелизм, бывший в эпоху средневековья плодотворным в плане поэзии и архитектуры (это влияние «Никомаховой этики» на арабскую поэзию и поэзию на провансальском языке, и его силлогизма на готическую архитектуру). Но наиболее влиятельными философскими учениями античности, влияние которых на искусство, по мнению Сурио, было неоспоримым и продолжительным, были пифагореизм и платонизм. Пифагореизм повлиял на музыку, а неопифагореизм — на творчество Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера, которые всю свою жизнь посвятили поиску правильных пропорций. Что касается влияния философов Нового времени, то Сурио пишет: «...если барочный Лейбниц ... не оказал никакого художественного влияния, то, напротив, предромантические элементы его философии (теория слабых восприятий, динамическая концепция выражения, факт, что для монад «все рождается из собственных глубин») вновь возникают в результате посмертных публикаций и оказывают мощное влияние на Гете и Гердера, а через них и на весь романтизм»⁹.

Очевидным Сурио считает и влияние философии А.Бергсона на творчество Пруста, а также философии фрейдизма на литературу, кинематограф, графику и живопись.

Точка зрения французского философа несомненно верна, ибо философия каждой исторической эпохи, благодаря своей универсальности, в той или иной степени влияет на все формы духовной деятельности человека, отражается в них. Ни одна из форм проявлений духовной активности человека, а тем более искусство, занимающее

* Сурио не называет имени этого поэта, но нам кажется, что он имеет в виду Вергилия. Хотя не исключено, что этим поэтом может быть и Гораций.

⁹ Там же, с. 114

столь важное место в жизни человека, не может остаться абсолютно индифферентной к философии. Искусство и философия, как формы свободной, творческой деятельности человека, вступают в определенный «контакт» (непосредственный или опосредованный), в результате которого происходят некие явные или скрытые изменения как в сфере философского, так и художественного творчества. При этом эти изменения могут проявляться как в режиме «реального времени», так и через столетия. Для нас особый интерес представляет именно первая модель изменений, когда последние происходят в относительно малый промежуток времени, как, например, в случае явного влияния психоанализа З.Фрейда, интуитивизма А.Бергсона и учения о творческом воображении В.Дильтея на художественную практику сюрреализма; волюнтаризма и иррационализма А. Шопенгауэра и Ф.Ницше — на кубизм и футуризм; экзистенциализма (А.Камю, Ж.-П.Сартр) — на «театр абсурда» и в целом на абсурдизм; интуитивизма А.Бергсона — не только на творчество М.Пруста, но и вообще на всю литературу «потока сознания» и «нового романа» (Г.Стайн, Дж.Джойс, В.Вульф), а также на абстракционизм и т.д. Это как раз тот случай, когда важнейшую роль играет также и целостность духовной ситуации, ведущая к формированию мировоззрения участников художественного процесса.

Очевидно, что любой исторической эпохе присуща некая целостность духовной ситуации, определяющая ее онтологический статус, являющаяся ее субстанциональной константой. На наш взгляд, именно эта целостность является важнейшим фактором, оказывающим непосредственное влияние на творчество в любой его форме, будь то наука, философия или искусство. В каждый конкретный исторический отрезок времени все эти сферы духовной деятельности человека бывают объединены какой-то невидимой нитью, связывающей их в единое целое, в некую систему. Нельзя понять процессы, происходящие в одной из этих сфер, не имея представления и о других возможных проявлениях творческой энергии че-

ловека, осуществляемых в других сферах. А этой невидимой составляющей, в общих чертах определяющей «целостность духовного момента» и по-особому проявляющейся в каждой из конкретных форм его деятельности, на наш взгляд, является мировоззрение эпохи. Поэтому интересующее нас взаимоотношение искусства и философии в контексте «целостности духовного момента» эпохи в самом общем виде может быть рассмотрено через призму мировоззрения участников творческого процесса — творца и реципиента. В то же время, исходя из того, что речь идет об искусстве, в самом мировоззрении должно быть особо выделено представление о совершенном в эстетическом его проявлении, т.е. об эстетическом идеале, тем более, что в современной эстетической науке существует точка зрения, согласно которой особенности взаимоотношения философии и искусства можно выявить, сконцентрировав внимание на проблеме эстетического идеала и процессе его развития*.

Эта проблема в большей или меньшей степени рассматривается в контексте процесса формирования мировоззренческих установок представителей различных художественных направлений и стилей, признающих значимость какого-либо эстетического идеала и в своем творчестве (сознательно, а чаще даже подсознательно) утверждающих его.

* Заметим, что проблема эстетического идеала сама по себе также является одной из сложнейших и малоисследованных в эстетике. Сложность ее связана с тем, что для ее рассмотрения необходимо учесть особенности и других социальных идеалов — этических, политических, экономических и др., так как все они в определенных временных границах находятся в процессе либо прямого, либо опосредованного взаимодействия. Отдавая себе отчет в том, что более обстоятельный анализ данной проблемы не может быть представлен в настоящей статье, мы все же обращаемся к ней, ибо считаем, что рассмотрение интересующей нас темы в указанном аспекте является одним из наиболее интересных и плодотворных научных подходов к ней.

Как важнейшая составляющая философского мировоззрения, эстетический идеал на самом деле становился необходимым фундаментом, ведущим к формированию особых стилевых характеристик художественных произведений, а также эстетического вкуса участников творческого процесса — как творца, так и реципиента. Иначе говоря, именно посредством эстетического идеала конкретная философская доктрина оказывает воздействие на искусство, в основных чертах определяя его специфику и возможные пути его развития.

Обращаясь к проблеме идеала, и напоминая о том, что в основе системы ценностей, составляющих любую культуру, всегда лежит определенный идеал, и что понятие идеала обозначали самыми разными терминами, среди которых «благо» (Платон, Плотин, Августин), «духовный климат эпохи» (Тэн), «дух эпохи» (М.Дворжак), «прасимвол культуры» (О.Шпенглер) и т.п., видный российский философ В.П.Бранский приходит к выводу, что «идеал — это явление, очищенное от всего того, что затемняет его сущность»¹⁰ и, что Кант и Гегель были первыми философами, осознавшими связь идеала с сущностью и сформулировавшими эту мысль. Так, согласно Канту, «идеал есть представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее»¹¹, а согласно Гегелю, он является «идеей в чувственно определенной форме»¹².

В самом общем виде эстетический идеал, как представление о совершенной гармонии, о совершенной красоте, как переход от действительного к желаемому, предполагает наличие системы определенных нормативов (как содержательных, так и формальных), которые обяза-

¹⁰ Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград, 1999. с. 157

¹¹ Кант И. Соч., Т.5, М., 1966, с.236

¹² Гегель Г.Ф.В. Соч Т. XII. М., 1938, с.109. Заметим, что, по мнению В.Бранского, под "идеей" оба философа подразумевали именно то, что сегодня именуется "сущностью", т.е. их определения идеала близки к определению самого В.Бранского.

тельно должны быть соблюдены в процессе творчества. Другими словами, эстетический идеал «принуждает» творца придерживаться определенного художественного канона, который, однако, в художественном произведении всегда предстает в авторской интерпретации, что делает этот идеал многогранным. При этом сторонник идеала может в полной мере и не осознавать, что в своем творчестве подчиняется определенным нормам, вытекающим из идеала, и следовать им подсознательно.

С помощью конкретных нормативов эстетический идеал осуществляет своеобразный контроль над художественным процессом, отвергая все то в сфере искусства, что не соответствует нормативам данного идеала, противоречит им*. Отсюда неприятие определенных художественных принципов, которые не признаны в той системе ценностей, которой придерживается носитель конкретного эстетического идеала. В этом смысле особенно наглядна история живописи, в которой талантливые художники различных направлений достаточно агрессивны по отношению друг к другу и практически не желают видеть ничего ценного в творчестве представителей других направлений. Как верно замечает В.Бранский, «представители Ренессанса ведут борьбу против средневековых художников; представители барокко – против ренессансистов; классицисты – против художников барокко; романтики – против классицистов; реалисты – против романтиков; символисты против реалистов и т.д. С этой точки зрения история искусства, подобно истории человечества, есть «война всех против всех»¹³.

Противоборство («война») между различными художественными стилями и направлениями, на самом деле, было достаточно серьезным, ибо каждое из них считало совершенным и прекрасным только то искусство, кото-

* Напомним, что одним из первых такой контроль осуществил Платон, в своем «Государстве» критикуя творчество даже самого Гомера.

¹³ Бранский В.П. Там же. с. 189

рое соответствовало их эстетическому идеалу и отрицало любые отклонения от эстетических норм, признанных в его границах. Однако в то же время история искусства свидетельствует не только о «войне», не только о неприязни «чужих» эстетических принципов, но и о «примирении», т.е. о преемственности, о возвращении к «забытым» и в свое время «отвергнутым» художественным нормам. Конечно, преемственность эта особого рода. Она в основном проявляется через критику и отрицание, что, кстати, характерно и для процесса развития философской мысли в целом.*

Среди многих идей, представленных в книге «Искусство и философия», особый интерес вызывает мысль В.Бранского о том, что реализация эстетического идеала неизбежно предполагает и пропаганду нового этического идеала, т.е. новых моральных норм. Именно этический идеал, т.е. представление об идеальном человеке, как он утверждает, объясняет происхождение эстетического идеала, и именно проблема связи эстетического и этического идеалов является ключевой для понимания роли философии в формировании и восприятии художественного произведения. По его мнению, только в случае совпадения эстетических и этических идеалов художника и зрителя, художественное произведение сможет осуществить свое адекватное воздействие и вызвать сопереживание. «Это значит, что зритель и художник должны идеализировать человека как такового одинаковым образом и поэтому должны руководствоваться одинаковыми идеалами человека. Но последнее будет возможно только в том случае, если совпадают их мировоззренческие идеалы, т.е. если они имеют, в конечном счете, одинаковое (или, по крайней мере, близкое) мировоззрение... Следовательно, философия играет решающую роль как в художествен-

* Не случайно, сам В.Бранский нарисовал схему некоего «бифуркационного» дерева, представляющую процесс развития живописи от «классического ствола» к «модернистской кроне».

ном творчестве, так и в художественном восприятии благодаря тому, что она определяет этический, а через него и эстетический идеал как художника, так и зрителя¹⁴.

Как следует из вышеизложенного, проблема взаимосвязи искусства и философии, рассматриваемая в контексте формирования эстетического идеала, является наиболее сложной из всех представленных и требующей самого пристального внимания.

Понятно, что приступая к исследованию проблемы, мы отдавали себе отчет в ее сложности и многогранности. Поэтому в данной статье мы попытались несколько сузить сферу ее охвата и поставили перед собой менее сложную цель — показать то влияние философии на искусство, которое наиболее очевидно и не требует дополнительных доказательств. Это однако не означает, что мы имеем в виду прямую иллюстрацию какого-либо философского учения или идеи посредством художественного произведения. Напротив, мы признаем, что каким бы непосредственным ни казалось влияние философии, в целом мы должны иметь в виду ее опосредованное влияние на искусство, осуществляемое прежде всего через общность духовной ситуации, через мировоззрение, в котором весьма значимую роль играет эстетический идеал. Это, конечно, не исключает и непосредственного влияния философских идей на творческий процесс.

Очевидно, что в центре нашего внимания будут находиться не все, а лишь некоторые стили и направления искусства, в большей или меньшей степени позволяющие говорить об этом влиянии, а также те философские идеи и учения, которые оказали серьезное воздействие на художественных процесс.

Так, очевидно, что сложно переоценить влияние философских идей Пифагора, Платона, Аристотеля, Эпикура, Плотина не только на античное искусство, но и на развитие всего художественного процесса в целом. Выше

¹⁴ Там же. с. 198

мы уже цитировали отрывки из статьи Э.Сурио, указавшего на влияние философии пифагорейцев на музыку, но очевидно, что этим оно не ограничивается. Нормативность античной эстетики, которая получила наиболее яркое отражение в «каноне» Поликлета (в известной скульптуре «Дорифор», вторым названием которой является «Канон»), а затем Лисиппа, Евфранора и других выдающихся скульпторов Древней Греции является прямой иллюстрацией философских идей Пифагора и Платона. Однако не только в основе античной скульптуры и музыки, но, что значительно более важно, и античного понимания красоты в целом, неразрывно связанной с симметрией, с соразмерностью, с соответствием частей друг другу, несомненно, лежит пифагорейство, с признанием того, что как в основе космоса, так и человеческих тел находится и проявляется число.

Что касается философии Платона, то ее влияние прослеживается на протяжении многих веков, каждый раз находя различные формы выражения, в частности, в виде античного, средневекового и возрожденческого неоплатонизма.

Античный неоплатонизм, возникший в эпоху дегенерации античной цивилизации и становления христианства (Плотин, Прокл), был нацелен на сохранение традиционных ценностей и прежде всего мифологии, с ее политеизмом и эстетическим началом.

Иной характер носил христианский платонизм, который наиболее адекватно был представлен Августином и Псевдо-Дионисием Ареопагитом. Его главной задачей было слияние христианства с античным платонизмом. Именно в такой синтезированной форме неоплатонизм получил развитие в средние века, о чем свидетельствует и философия выдающегося армянского философа Давида Анахта. Несмотря на противопоставление религиозного начала эстетически-чувственному, эстетический идеал продолжал влиять на художественный процесс, ибо главный предмет средневекового искусства — Бог — наделялся совершенной красотой.

Следующая форма неоплатонизма, проявившая себя в эпоху Возрождения в условиях формирования новой научной картины мира и в новой социальной обстановке, сыграла огромную роль в развитии искусства в целом.

Возрожденческий платонизм со своим антропоцентризмом и пантеистическим мировоззрением, согласно которому «Бог есть все и Бог во всем» (Н. Кузанский), отказался от противопоставления духовного и материального, небесного и земного, духа и тела, столь характерного для средневековья с его теоцентризмом. Это решающее преобразование в мировоззрении эпохи изменило оценку человека. Отныне он не слабое и жалкое существо, вынужденное расплачиваться за грех Адама и ищущее спасение в повиновении, в молитвах, в умерщвлении плоти, а свободная, гармонически развитая личность, призванная стать продолжателем дела бога на земле, несущее в себе божественное, творческое начало. В человеке все прекрасно, ибо божественная сущность находит проявление не только в душе, но и во внешнем его облике. Неудивительно, что возрастает интерес к телу человека, в котором выдающиеся художники Возрождения (Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Дюрер и мн. др.) пытаются обнаружить «божественные» пропорции. Благодаря тому, что истинным источником чувственной, телесной красоты является дух, тело одухотворяется. Более того, рождается «платоническая любовь» к этому телу, о которой пишут многие мыслители эпохи, среди которых Дж. Бруно, утверждающий, что «благородная страсть любит тело и телесную красоту, так как последняя есть выявление красоты духа»¹⁵.

Совершенно иное отношение к человеку проявляется в эпоху господства классицизма, в котором явно прослеживается влияние рационалистической философии Рене Декарта. Картезианство вновь рождает конфликт меж-

¹⁵ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. М., 1953. с. 56

ду душой и телом, чувством и разумом. Вновь возникает противоречие между влечениями человека и долгом. Человек должен подчиниться господствующим в обществе морально-политическим требованиям, его чувства должны уступить разуму. Его главная цель — беспрекословное следование общепринятым моральным нормам, подчиняющимся разуму, исполнение морального долга перед отечеством. Признание приоритета разумного начала в жизни человека получает прямое отражение в искусстве, которое оказывается в «тисках» формальных законов рассудка.

Опирающаяся на рационалистические предпосылки эстетика классицизма на самом деле строго нормативна (Н.Буало). Она придерживается строгих правил, определяющих нормативность поведения героев в пьесах (Корнель, Расин, Мольер), регламентирующих позы, жесты и мимику героев в картинах (Пуссен, Давид, Энгр), регулирующих каноничность построения формы различных музыкальных жанров (Люлли, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен), созданных в стиле классицизма.

Источником романтизма, как известно, считают философию И.Г.Фихте, с его абсолютом «Я». Действительно, субъективный идеализм Фихте с его понятием активного, деятельного «Я» не мог не привлечь внимания романтиков. Однако «Я» Фихте выступало в двух ипостасях, с одной стороны, как некое абстрактное абсолютное «Я», являющееся источником всего сущего и способное его же и уничтожить, а с другой стороны, как конкретное эмпирическое, индивидуальное «Я», стремящееся к самоосуществлению, пытающееся жить и создавать свою жизнь как художник. У романтиков, как известно, акцент был поставлен на втором «Я», претендующем на гениальность и божественность. Это означает, что в романтизме философия Фихте была воспринята с художественной точки зрения. Выдающийся теоретик романтизма Фр.Шлегель утверждал, что на долю поэта выпадает философия, «показывающая, что человеческий дух запечатле-

вает во всем свои законы и что мир есть произведение искусства»¹⁶.

Художественное творчество приобретает для романтиков исключительное значение, так как становится проявлением способности гениальной личности не столько отражать существующую реальность, которая воспринималась как нечто незначительное, сколько созидать новый, «романтизированный» мир, подчиненный воле и фантазии творца и способствующий возвышению человека над самим собой. Первичность субъективного начала, не признающего никаких норм и ограничений, в романтизме означала абсолютизацию требований чувств и свободу действий, полное игнорирование контроля разума и стремления к порядку. Поэтому не случайно, что в романтизме ценным признавалось все отклоняющееся от норм, от канонов, все неопределенное, недосказанное, фантастическое и т.п.*

Непосредственное влияние философских идей испытал и символизм, охвативший все виды искусства — живопись, музыку, поэзию, оперу, скульптуру. Он возник под влиянием иррационалистской философии А.Шопенгауэра и Ф.Ницше, свидетельством чего является творчество Бодлера, Малларме, Рембо, Рильке, Блейка, Беклина, Клингера, Штука, Климпта и др. Сущность мира, согласно взглядам этих философов, трансцендентна и иррациональна, поэтому она не может быть познана с помощью разума. В понимании символистов, трансцендентальная, невидимая реальность станет «видимой» лишь посредством символа. Весь свой талант символист направляет на постижение реальности, которая трагична в своей сущности, на постижение неких тайных знаков. Он стремится войти в эту сферу неизвестного «сущего» с по-

¹⁶ Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. Т.1. М., 1983, с.300

* Свидетельством отмеченного является творчество Байрона, Шелли, Гюго, Шумана, Шопена, Делакруа, Брюллова и многих других.

мошью намеков и иносказаний. Не случайно, что в его творчестве тайное и явное, реальное и фантастическое образуют единство.

Заметим, что философские концепции Шопенгауэра и Ницше оказали влияние на многие стили и направления в искусстве, среди которых нельзя не выделить экспрессионизм. Однако, обращаясь к философским основаниям экспрессионизма, нельзя забывать и об экзистенциальной философии С.Кьеркегора. Итак, известный тезис шопенгауэровской философии, что «человеческая жизнь страдание», нашел яркое отражение в искусстве экспрессионистов, действительно, придающем фундаментальную роль страданию. В духе шопенгауэровской философии в экспрессионизме важное место отводилось и поиску скрытой сущности мира, открывающейся только взору гениев, выявляемой только посредством искусства. В философии Ницше представителей этого направления вдохновляла идея о важности «дионисийского начала», олицетворяющего свободу инстинктов и творческий порыв. «Аполоновское начало», отождествляемое Ницше со сновидением, иллюзией, разумом и гармонией ими было полностью отвергнуто. В своем творчестве они стремились именно к превосходству «дионисийского начала». И наконец, в полном соответствии с пессимистической философией Кьеркегора, в душе художника рождалась гамма переживаний, в основном трагического характера, возникало чувство безысходности, тоски, напряженности и т.п. Этому способствовала и трагичность ситуации на рубеже XIX-XX — «безумность» и «болезненность» которой получила адекватное отражение в их искусстве*.

* Свидетельством отмеченного является творчество Э.Нольде, О.Дикса, О.Кокошки, Э.Кирхнера, Г.Майринка, Л.Франка, Ф.Кафки, А.Берга, А.Шенберга, А.Веберна, А.Гауди, Ле Корбюзье и многих других.

Огромный интерес вызывает и одно из самых влиятельных направлений искусства XX столетия — сюрреализм, который приняв и развив некоторые художественные приемы дадаизма, сосредоточился прежде всего на отказе от всего, что в той или иной степени могло быть связано с разумом, логикой, рациональностью. Философской основой для такой установки вновь стал волюнтаризм Шопенгауэра и Ницше, а также экзистенциализм Камю, Сартра и Хайдеггера, и, конечно же, психоанализ Фрейда. Уже перечень имен философов, существенно повлиявших на сюрреализм, делает понятным, почему отказ от реальности в пользу сверхреальности (сюрреальности), должен был сопровождаться абсолютным отказом от господства разума и рационального в процессе художественного творчества. Действительно, главной задачей сюрреалистов становится поиск иррациональной реальности, свободной от каких бы то ни было рациональных характеристик и к тому же наделенной абсурдными чертами.

В абсурдном мире сюрреализма игнорируется любая причинность и закономерность, господствует противоестественное и случайное сочетание предметов. Данная позиция обосновывается уже в первом манифесте сюрреалистов. В ее основе мнение поэта Пьера Реверди о том, что образ рождается «лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей. Чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ...»¹⁷. Но в отличие от П.Реверди, считающего, что «образ есть чистое создание разума», А.Бретон уверен, что разум в этом случае бессилён: «Тот особый свет, свет образа, к которому мы оказываемся столь глубоко восприимчивы, вспыхивает в результате случайного сближения двух элементов. Вся ценность образа зависит от

¹⁷ Андере Бретон. Манифест сюрреализма. Называть вещи своими именами. М., 1986, с.52

разности потенциалов двух проводников. Если такая разность чрезвычайно мала..., то искры не возникает»¹⁸.

Под непосредственным влиянием учения З.Фрейда рождается глубокий интерес к деятельности подсознательных сил психики человека — галлюцинациям, видениям и особенно к сновидениям. А.Бретон предлагает положиться на указания сна в большей степени, чем на сознание, предполагая, что сон поможет решению коренных проблем жизни. Он верит, «что в будущем сон и реальность — эти два столь различных по видимости состояния — сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность»¹⁹.

Представление различных художественных стилей и направлений, формирующихся под влиянием различных философских учений, можно продолжить и далее, к примеру, написать о прямом влиянии экзистенциализма на «театр абсурда», интуитивизма А.Бергсона — на абстракционизм, позитивистской философии О.Конта, Г.Спенсера, Дж.Миля с ее призывом к объективному и беспристрастному отражению действительности, — на реализм и натурализм, философии французских материалистов — на конструктивизм, философских взглядов субъективных идеалистов на импрессионизм и т.п., но, на наш взгляд, уже сказанное является неоспоримым свидетельством того, что искусство всегда в той или иной степени испытывает влияние философии, не может полноценно существовать вне ее контекста.

Вопрос этот приобретает еще большую актуальность в свете концепции, интригующе утверждающей возможность существования искусства без философии, а точнее, «после философии». Речь идет о достаточно влиятельном течении искусства последней трети XX века — концептуализме, который считается начальной фазой постмодернизма. Напомним, что в программной статье одного из ос-

¹⁸ Андре Бретон. Там же, с.65

¹⁹ Там же, с.46 и с. 48

новоположников и теоретиков этого направления - Джозефа Кошута, озаглавленной «Искусство после философии», утверждается, что в современную эпоху искусство может сохранить жизнеспособность только в том случае, если избежит философской позиции. «Конец философии» известный концептуалист связывает с «началом искусства». По его мнению, в XX столетии философские дискуссии потеряли научную основу. Функции философии перешли к искусству, основной целью которого становится лишь представление какой-либо концепции (идеи), в то время как форма выражения последней, ее визуальные или физические качества, (например, цвет в картине, качество материала), не имеют никакого значения.

Признавая только два «состояния искусства» – «до» и «после» Марселя Дюшана, Кошут подчеркивает значимость лишь второго «состояния», так как, по его мнению, именно Дюшан впервые поднял вопрос о функции искусства, и, придав искусству его идентичность, позволил ему «говорить на другом языке». Этим другим языком было использование так называемого *ready made*, т.е. «готового предмета» в качестве произведения искусства. При помощи *ready made* искусство изменило свою ориентацию «с формы языка на то, о чем говорилось». Искусство получило возможность вопрошать о своей функции. Переход от «внешности» к «концепции» и стал началом концептуального искусства. «Все искусство (после Дюшана) – концептуально по своей природе, потому что искусство вообще существует только концептуально»²⁰, – таков один из основных постулатов этой статьи.

Кошут считает, что произведения искусства являются аналитическими высказываниями, а художник – аналитиком, которого не должны интересовать физические

²⁰ Джозеф Кошут. Искусство после философии //Искусствознание, 2001, №1. (К сожалению, страницы цитируемой статьи мы не можем указать, так как в интернетовском варианте журнала они не отмечены.)

характеристики вещей, эмпирическая данность как таковая. Поэтому неудивительно, что автор статьи выступает против реалистического искусства, которое, по его мнению, оформляется как синтетическое высказывание, а зритель, соответственно этому, испытывает искушение проверить истинность или ложность данного высказывания эмпирическим путем. В результате указанного процесса зритель оказывается вне искусства, в «беспредельном пространстве» человеческого существования.

По мнению Кошута, в настоящее время роль искусства уникальна, потому что, оно, возможно, «единственное (после философии и религии) дерзание», удовлетворяющее «духовным потребностям человека», потому, что оно «адекватно реагирует на то состояние вещей «по ту сторону физики», где философия вынуждена ограничиваться лишь допущениями. И сила искусства в том, что даже предыдущее высказывание есть допущение, которое не может быть им подтверждено. Искусство — это единственное, на что претендует искусство. Искусство есть определение искусства»²¹ — таков окончательный вывод, к которому приходит Дж.Кошут.

Как известно, Дж.Кошут не одинок в своих размышлениях. Его идеи вдохновляют многих представителей концептуализма, среди которых известный американский художник Сол Ле Витт*. Он также уверен в том, что самым важным аспектом художественного произведения является идея (концепция), а ее выполнение есть лишь пустая формальность, не имеющая большого значения. По его мнению, художника должны заботить только процессы «продумывания и реализации концепции», а не уровень его ремесленного мастерства, ибо, как утверждается в его «Тезисах концептуального искусства», «Банальные идеи не спасет хорошее выполнение» (тезис 32)

²¹ Джозеф Кошут. Там же.

* Сол Ле Витт одна из ключевых фигур не только концептуализма, но также и минимализма.

и «Сложно испортить хорошую идею плохим выполнением» (тезис 33)²². Материальность уводит от понимания идеи, а следовательно, необходимо свести к минимуму акцент на материальной стороне произведения, на его форме. И как утверждается в 15-ом тезисе, «Ни одна из форм ничем не превосходит остальные, поэтому художник может использовать любую форму — от словесного выражения (записанного или высказанного) до физического объекта»²³. Иначе говоря, практически не важно, как выглядит произведение.

В контексте рассматриваемой нами проблемы, интерес вызывает то утверждение Сола Ле Витта, что «концептуальное искусство в действительности слабо связано с математикой, философией или какой-либо другой интеллектуальной дисциплиной. ...Философия произведения подразумевается самим произведением; речь не идет об иллюстрации некой философской системы»²⁴. В несколько иной форме та же мысль высказана и в его первом «тезисе», гласящем, что «концептуальные художники скорее мистики, нежели рационалисты. Они приходят к таким заключениям, к которым логика привести не может»²⁵. Однако в то же время в «Параграфах» утверждается, что концептуальное искусство создается для того, чтобы привлечь ум зрителя, а не его взгляд или эмоции, что, на наш взгляд, несколько противоречит его предыдущему заявлению, ибо для активизации мыслительной деятельности зрителя, привлечения его «ума», необходимо наличие у того же зрителя неких интеллектуальных способностей, которые не могут быть сформированы без опреде-

²² Сол Ле Витт. Параграфы о концептуальном искусстве. //Художественный журнал, 2008, №69. (К сожалению, страницы цитируемой статьи мы не можем указать, так как в интернетовском варианте журнала они не отмечены.)

²³ Там же

²⁴ Там же

²⁵ Там же

ленного знания философских концепций и, как выражается сам Ле Витт, других «интеллектуальных» дисциплин.

Таков прямой результат «подвешенности» искусства «по отношению ко всем философским суждениям», «слабой связи» между искусством и философией, игнорирования значения материальной стороны, формы искусства, принципов, манифестируемых Кошутом и Ле Виттом, как новый и единственный путь развития искусства. Хотя этот путь был проложен на основе жесткой критики таких важнейших принципов модернизма, как приоритет формы по отношению к содержанию (формализм), как болезненная погоня за неповторимостью авторского стиля, как нигилистическое и пессимистическое мировосприятие и т.д., вряд ли его можно считать перспективным*.

Признавая значение постмодернистской эстетики для анализа современного искусства, мы в то же время в связи с рассматриваемой проблемой обязаны подчеркнуть преимущество классической эстетики, утверждающей важность гармонического сочетания содержания и формы произведения. Какими бы интересными ни были произведения концептуализма, ясно одно: сущность ис-

* Любопытно, что в 1970-х годах концептуализм получил распространение и в России (Вс. Некрасов, Д. Пригов, И. Кабаков и др.). Представляя российский концептуализм, В. Кулаков пишет: «Концептуализм в предельных случаях, вообще отказывается от созидания произведения искусства и, соответственно, от любой имманентной выразительности. ... В центре оказывается ... пустой объект. Изображение убрано, осталась одна рамка. Вместо изображения – фикция, симулякр. ... Изображение в «альбомах» Кабакова, текст в «каталогах» Л. Рубинштейна и «романах» Сорокина – симулякр, видимость изображения и текста. Это подчеркивается появлением в общем ряду собственно пустых объектов – белого листа в альбоме, не заполненной карточки в каталоге, чистых страниц в книге. У них одна природа – красноречивого молчания» (Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001, с. 395).

кусства не может быть выявлена посредством выражения только его смысла (идеи, концепции, содержания). Демонстрация одной лишь стратегии произведения, в ущерб созданию его формы, не может быть достаточной для представления художественного произведения, а тем более, для его восприятия. Очевидно, что искусство не сможет реализовать все свои функциональные возможности, весь свой неисчерпаемый потенциал без чувственно воспринимаемой формы. Ведь помимо того, что последняя должна являться адекватным проявлением идеи, лежащей в ее основе, она к тому же непременно должна стать стимулом для возникновения сопереживания, содействовать рождению эстетического наслаждения. Отсутствие сопереживания является серьезной преградой для процесса восприятия искусства. Иначе говоря, для настоящего искусства важна не только хорошая идея, но и ее адекватное воплощение в конкретно-чувственной форме, в форме художественного образа. Не случайно, что теоретики постмодернизма пишут о «симулякре» (термин Ж.Бодрийяра)*, т.е. нерепрезентативном образе, заменяющем собой художественный образ как таковой.

Все вышеизложенное, как нам кажется, позволяет сделать вывод о том, что история искусства свидетельствует о существовании органичной связи между искусством и философией. Конечно, не во всяком художественном произведении можно уловить тенденцию к глубокому анализу представленной ситуации, проблемы, образа. Авторы огромного количества произведений избегают обращения к глобальным проблемам, касающимся человека, природы, общества, выбирая более легкий путь, веду-

* Как пишет И.Никитина, «Бодрийяр определяет симулякр как псевдовещь, заменяющую «агонизирующую реальность» постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающим различия между реальным и воображаемым». См.: И.П.Никитина. Философия искусства. М., 2010. с. 379

ший к успеху*. Однако, каким бы категоричным ни казалось наше утверждение, но мы считаем, что лишь обращенность художественного мышления к философемам, философская рефлексия «по поводу» проблемы «человек и окружающий его мир», иначе говоря, существование искусства в контексте философии, а не «после» или «вне» нее, создает искусство «на все времена». Таковыми являются многие лучшие произведения мирового искусства, начиная с великих античных трагедий вплоть до наших дней.

* Мы имеем в виду не тот тип искусства, для характеристики которого сегодня применяется термин «кич». Понятно, что преследуя лишь сиюминутный успех, кич создается «на потребу дня» и потому очень скоро предается забвению.