

constitutional law, significance of democracy and meaning of principle of separation of powers, as well as ability of autonomy of the Armenian nation are substantiated in the article. Higher national authorities must be formed by multilevel elections. The constitution includes a legal state model on the base of which the national parliamentary government has been formed.

The National constitution was meant to guarantee: a) ability to protect nation's freedom and rights, b) balance between centralized and decentralized government principles, c) priority of the National Assembly as a legislative power, d) equality of political and religious councils, e) neutralization of class discrimination and social harmony. Many articles of constitution are dedicated to the rights and obligations of the nation's representatives, as well as the correlations and cooperation of sociopolitical powers to regulate political processes in the nation's life. Freedom of thought, freedom of speech, freedom of activities, right to vote and equality before the law for all nations are declared.

Key words: national constitution, constitutional order, parliamentarism, National Assembly, representativeness, democratic elections, parliamentary government principles.

СУЩНОСТЬ КОНЦЕПЦИИ “КОНЦА ИСКУССТВА”: ОТ ГЕГЕЛЯ К ДАНТО

Светлана Арзуманян
*Кандидат философских наук, доцент,
старший научный сотрудник Института
философии, социологии и права НАН РА*

Концепция “конца искусства”, интерес к которой возрос в связи с различными проявлениями современного искусства, так называемого contemporary art, восходит к эстетике Г.Гегеля. Именно в тексте лекций по эстетике, прочитанных им в Берлинском университете и опубликованных после его смерти слушателем этих лекций его учеником и известным историком искусства Г.Г.Гото, высказывается идея о вполне закономерном процессе исторического развития искусства, когда достигнув высшей ступени своих возможностей, оно теряет ту исключительную роль, которую играло в жизни общества, являясь проявлением абсолютной истины и уступает свое место более высоким формам проявления абсолютного духа - религии и философии.

Как известно, в основном ориентируясь на курс берлинских лекций 1823 года, Г.Гото попытался привести в систему имеющиеся многочисленные записи. Он и не скрывал, что в процессе редактирования создал “некоторые

составительные, посредствующие звенья¹, с целью систематизации сделанных различными слушателями записей этих лекций. Однако в свете привлечения новых источников, обнаруженных в архивах, некоторые гегелеведы высказали сомнение по поводу достоверности текста, представленного Гото. В частности, новые исследования позволили прийти к утверждению, что редактор, возможно, исходя из своих личных предпочтений, внес определенные изменения в эти тексты, а также не учел некоторые поправки, внесенные Гегелем в содержание курса своих лекций, прочитанных в 1826 и 1828/1829 годах. Так, в основном верно представив процесс развития трех основных форм искусства - символической, классической и романтической, Гото, как утверждают, не учел, что уже в 1826 году Гегель уделил большее внимание символической форме искусства, а в курсе 1828/1829 гг.- романтической его форме. “Акцентирование классического искусства как идеального принадлежит Гото”². Как бы то ни было, мы должны исходить лишь из опубликованного текста “Эстетики”, в котором отличие классической формы искусства от двух других обуславливается полным соответствием содержания и формы, их совершенной гармонией. Ни в символической и ни в романтической форме искусства, как следует из представленного текста, достигнуть подобного совершенного состояния невозможно. Причина этого кроется в том, что, к примеру, в символической форме идея находится в мучительном поиске своего адекватного выражения, так как сама предстает как абстрактная и неопределенная по характеру и поэтому так и не достигает намеченной цели. Совершенного сочетания содержания и формы не удается достичь и в романтической форме искусства, которое, сосредоточившись на идее как таковой, не придает должного значения форме. Заметим, что именно в романтической форме искусства проявились тенденции, по мнению Гегеля, (а точнее Гегеля, в интерпретации Гото), свидетельствующие об интересующем нас процессе, трактуемом как “конец искусства”. Конечно, не исключено, что Гото необоснованно акцентировал какие-то конкретные аспекты каждой из трех форм искусства, даже произвольно приписал им некоторые черты, ибо работал со многими конспектами лекций, записанными различными слушателями, а

¹ Гегель Г.В.Ф., Эстетика. В четырех томах. Т.1, Перевод Б.Г.Столпнера, М., “Искусство”, 1968, с.XII. Отметим, что в предисловии, к изданной на русском языке “Эстетики” Гегеля, Мих. Лифшиц, несмотря на известное мнение Г.Лассона, что участие Г.Гото в подготовке текста к публикации “вышло за пределы допустимого”, а также замеченные им самим в некоторых частях определенные внутренние несоответствия, очень высоко оценил редакторскую работу Г.Гото. См.: там же.

Подробнее о появившихся новых архивных данных и исследователях, критикующих редакцию Г.Гото см.: Коренева Н. А.. Тезис о “конце искусства” в эстетике Гегеля и его трактовка в современной философии. Дис. на соис. уч. степ. канд. филос. наук. М., 2013, с.10 и с.4-33, https://iphras.ru/uplfile/aspir/autoreferat/Koreneva_diss.pdf

поэтому имел и определенную свободу в выборе какой-либо из записей. Вполне возможно, что, представляя тезис о конце искусства, Гото несколько преувеличил его значение. Однако не думаем, что он позволил бы себе существенно исказить выводы своего учителя, концептуально повлиять на них. Тем более, что в процессе изложения материала мысль о потере искусством своего значения высказывается не один раз в различных выражениях и контекстах. В опубликованном варианте "Эстетики" отчетливо прослеживается неодобрительное отношение Гегеля к процессам, происходящим в романтической форме искусства. Анализируя ее характерные черты, он указывает на некоторые тенденции, воспринимаемые им как неблагоприятные для художественного творчества, ведущие к его упадку, который в дальнейшем и был определен как "конец" или даже как "смерть искусства".

Учитывая, что в основе концепции "конца искусства", и по сей день рождающей многочисленные споры, лежит точка зрения Гегеля, было бы интересно подробнее рассмотреть некоторые положения великого мыслителя, связанные с этой проблемой.

Начнем с того, что Гегель применяет исторический подход к развитию искусства. По его мнению, процессы, наблюдаемые в искусстве на различных этапах его развития, закономерны и в целом являются проявлением происходящих в нем внутренних изменений. Искусство для Гегеля является одним из способов выявления абсолютной истины с помощью чувственно воспринимаемой художественно прекрасной формы. Последняя должна быть адекватным отражением соответствующего содержания, которое, в свою очередь, на различных этапах развития стимулирует возникновение различных форм. Именно содержание, т.е. то, о чем должно говорить искусство, что оно должно выражать, какой смысл нести, является определяющим во всех трех формах искусства. В соответствии с этим возникает вторая проблема – как это содержание должно быть выражено, в какой форме оно должно быть представлено. При этом, "что" и "как" должны соответствовать друг другу. Ни в символической и ни в романтической формах искусства, как уже было отмечено, художнику не удается достичь подобного гармоничного соотношения содержания и формы. В случае символической формы искусства идея (т.е. содержание) слишком абстрактна и неопределенна, чтобы получить соответствующую форму, что определяет недостатки формообразования. В романтическом искусстве идея, как дух, чрезмерно сосредоточена на самой себе, завершена внутри себя, что опять же препятствует ее адекватному выражению. Лишь в классическом искусстве идея и ее воплощение на самом деле вполне соответствуют друг другу, рождая подлинный идеал, ярким примером которого является искусство Древней Греции.

Однако высшей формой искусства Гегель все же считает романтическую, которая являясь и его последней формой, возвышается над собой. Проблема в том, что для искусства важно чувственное выражение. Между тем

содержанием романтического искусства является внутренний, душевный мир человека, торжествующий победу над внешним, чувственным миром и тем самым обесценивающий значение последнего как преходящего, несущественного. Именно в границах этой формы искусства становится понятно, что существует некий предел, "ограничивающий" искусство, способствующий его переходу в высшие формы сознания, которыми являются религия и философия. Искусство должно уступить свое место этим более высоким ступеням (формам) абсолютного духа, несмотря на тождественность их содержания. Ведь дух находит удовлетворение лишь в своей внутренней жизни, являющейся истинной формой воплощения истины. Достигнув той ступени развития, когда художественные образы становятся совершенным проявлением совершенного содержания, дух фактически отказывается от их объективности и сосредотачивается на своей внутренней сущности. Гегель характеризует искусство своего времени именно таким образом. Однако отмечая, что форма современного ему искусства "перестала быть высшей потребностью духа", что "мы не считаем больше искусство той высшей формой, в которой осуществляет себя истина", что "с прогрессом образования у каждого народа наступает время, когда искусство оказывает на нечто выходящее за его пределы", он в то же время полагал, "что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться"³.

Таким образом, очевидно, что гегелевская концепция развития искусства имеет противоречивый характер. С одной стороны, философ в целом не отказывает искусству в возможности дальнейшего роста и совершенствования, надеется и верит в это, имея в качестве примера творчество выдающихся немецких писателей Ф.Шиллера и Й.Гете. С другой стороны, он утверждает, что процесс развития романтической формы искусства подвел к ступени, на которой искусство потеряло способность быть высшей формой понимания абсолютного и поэтому отошло в прошлое. Притом второе утверждение, как нам кажется, представлено увереннее, решительнее, тверже. Другой вопрос, что те проявления романтической формы искусства, которые Гегелем воспринимаются как выражения "конца", сегодня не могут однозначно пониматься как таковые. В частности, мы имеем в виду предоставленную художнику беспрецедентную свободу творчества, когда его творческий порыв не может быть ограничен ни с содержательной, ни с формальной стороны.

Итак, напомним, что по мысли Гегеля, искусство потеряло свое значение, перестав быть формой осознания духом своих подлинных интересов. Причину этого он увидел в усиливающемся рациональном характере культуры, дух которой поднялся "выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного", ибо "мысль и рефлексия

³ Гегель Г.В.Ф., Эстетика. В четырех томах. Т. I. М., "Искусство", 1968, с. 111, пер. Столпнера Б.Г..

обогнали художественное творчество”⁴. Более того, искусство уже не доставляет того духовного удовлетворения, которое искали и находили в нем прежние эпохи и народы. Оно “не дает больше полного удовлетворения нашей высшей потребности”⁵. А это означает, что “искусство со стороны его высших возможностей остается для нас *отошедшим в прошлое*” (курсив мой. С.А.), что “оно потеряло для нас характер подлинной истинности и жизненности”, а также “перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость и не занимает в нем своего прежнего высокого положения...”⁶.

Несмотря на перечисленные пункты строгого приговора, предъявленного Гегелем искусству, он в то же время отмечает, что оно является ответом на стремление личности “духовно осознать” не только окружающий внешний мир, но и свой собственный внутренний мир, свое “я”⁷. Притом это качество в наибольшей степени присуще именно романтической форме искусства, создатель которого сконцентрирован на своем “я”. Разве это не означает, что и сам Гегель признает необходимость искусства для человека? Эта необходимость выявляется и в том, что, позволяя “раскрыть истину в чувственной форме”, которая обязательно должна быть прекрасной и содержать свою конечную цель в себе самой, искусство удовлетворяет потребность в получении высшего, чувственного удовольствия, наслаждения, имеющего духовный характер, в основе которого лежит идея как художественно прекрасное, иначе понимаемая как идеал. Ни одна из форм человеческой деятельности не может заменить искусство в удовлетворении этой потребности.

В чем же причина разложения романтической формы искусства, о которой говорит Гегель? Рассматривая этот процесс, он прежде всего указывает на “совершенно случайный и внешний характер того материала, который охватывает и формирует художественная деятельность”⁸. Свободная природа этого внешнего проявления содействует его самостоятельности и сохранению его своеобразия. В свою очередь, внутреннее содержание, став главным моментом изображения, также следует по пути свободного самовыражения, не обращая серьезного внимания на столь же случайный характер проблем внутреннего или внешнего мира, в которые пытается вжиться душа. Оно выявляет себя при любых ситуациях, отношениях и конфликтах, ориентируясь лишь на субъективное мнение художника. Именно по причине этой субъективности в искусстве находит место все изменяющееся, преходящее, проще говоря, все то, что находит проявление в повседневной жизни, что вообще может в

⁴ Там же, с.15-16.

⁵ Там же, с.16.

⁶ Там же, с.16- 17.

⁷ Там же, с. 38.

⁸ Гегель Г.В.Ф., Эстетика. В четырех томах.. Т.2, М., “Искусство”, 1969, с. 305, пер. Столпнера Б.Г.

ней существовать — от высокого до низкого. Творящий субъект романтической формы искусства более не придает значения внешним изобразительным средствам, ибо его цель — выразить содержание своего внутреннего мира, а в результате этого, как считает Гегель, возникает искусство “каприза и юмора”. Благодаря юмору художник получает свободу для игры с предметами, для неожиданного преобразования материала, выдумок и удивительных способов их трактовки. Субъективные высказывания, взгляды и приемы становятся главными в искусстве, т.е. “субъективность художника возвышается над своим материалом и созданием. Над ней больше не господствуют данные условия определенного круга содержания и формы. Художник всецело распоряжается и выбирает как содержание, так и способ его формирования”⁹. Это и есть конец романтической формы искусства. Притом эти процессы не должны восприниматься как случайные. Они являются закономерным результатом поступательного развития “искусства, которое, приводя свой материал к предметной наглядности, благодаря этому развитию способствует освобождению самого себя от воплощенного содержания”¹⁰. И в ситуации, когда в искусстве субъективность главенствует над объективностью, становясь господином всей действительности, рождается вопрос, интересующий Гегеля: можно ли воспринимать в качестве художественного произведения результат подобной деятельности, когда в нем нет ни субстанционального содержания, и ни соответствующей этому содержанию формы?

Ответ, конечно же, положительный. Оказывается, что для Гегеля весьма важны талант и мастерство художника, способные одухотворить, очеловечить любой предмет и превращающие даже что-то, лишенное значения, в нечто весьма значительное. Он понимает, что современный художник более не обязан обращаться к какому-либо конкретному содержанию, которое должно получить лишь строго определенную форму, что он абсолютно свободен в своем творчестве и, благодаря своему субъективному мастерству, может выбрать любое содержание и форму. Гегель отмечает: “Тем самым художник возвышается над определенными освященными формами и образованиями; он движется свободно, самостоятельно, независимо от содержания и характера созерцания, в которое прежде облекалось для сознания святое и вечное. Никакое содержание, никакая форма уже больше непосредственно не тождественны с задушевностью, с природой, с бессознательной субстанциальной сущностью художника. Для него безразличен любой материал, если только он не противоречит формальному закону, требующему,

⁹ Там же, с.313.

¹⁰ Там же, с. 315.

чтобы материал этот был вообще прекрасным и был способен сделаться предметом художественной обработки”¹¹.

Итак, сущностное для искусства духовное, божественное содержание в романтической форме искусства стало мирским и субъективным. Но даже эта относительная определенность была устранина юмором, “который сумел расщепить и разложить всякую определенность и тем самым вывел искусство за его собственные пределы”¹². В такой ситуации художнику оставалась лишь одна возможность для творчества - углубиться в содержание своей собственной души, выразить с помощью искусства всю “бесконечность своих чувств и ситуаций”, волнение души, фантазию, мастерство игры с образами, не забывая при этом, что все, что он представляет, будет иметь значение лишь в том случае, если станет выразителем духа современности.

Обратим внимание на замечание Гегеля, имеющее важное значение для понимания его концепции. Считая, что определяющим для искусства является воплощение содержания в адекватную ей чувственную форму, он в то же время указывает на существование “несовершенного искусства”. Последнее “в техническом и прочем отношении может быть вполне законченным в своей определенной сфере, но которое при сопоставлении с понятием искусства и идеалом представляется неудовлетворительным”¹³. Эта последнее утверждение интересно тем, что в нем Гегель признает существование “несовершенного искусства”. А это означает, что он не лишает статуса искусства и права называться искусством явления, которые с точки зрения идеала (т.е. художественно прекрасного) являются недостаточными, ущербными¹⁴.

Таковы основные идеи Гегеля, которые стали основой для формирования концепции “конца искусства”, продолжающей привлекать внимание философов и искусствоведов вплоть до нашего времени. В числе известных философов XX века, обратившихся к гегелевскому тезису о конце искусства, теоретические воззрения которых достойны самого пристального внимания, мы хотим особо выделить имена Мартина Хайдеггера, Теодора Адорно и Артура Данто.

Хотя эстетическая проблематика не была основной для представителя немецкого экзистенциализма М. Хайдеггера, однако в работе “Исток

¹¹ Там же, с. 316.

¹² Там же, с. 316.

¹³ Гегель, Эстетика, Т.1, с.83.

¹⁴ Это очень важная для нас мысль, ибо она позволяет включить некоторые феномены современного искусства в границы искусства, пусть и несовершенного. Ведь некоторые исследователи этого искусства не обращают внимания на его качественные характеристики. В их работах не стоит задача его оценки как хорошего или плохого. Для них важно определиться с их статусом, с вопросом о том, переходят ли они черту искусства или все же остаются в его границах, проще говоря, определить понятие искусства. См., в частности, Дики Дж. Определяя искусство// Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М. “Прогресс - Традиция”, 2007, с.263-269. Danto A. The artworld. The Journal of Philosophy, Volume 61, Issue 19, 1964, p. 571-584.

художественного творения” он поднял вопрос о сущности художественного произведения, связав его со сложнейшими философскими проблемами мира, бытия, истины. Воспринимая художественное произведение как результат творения, он писал, что лишь в творении совершается раскрытие сущего в его бытии, явление истины. С истиной связана красота, которая является способом “бытийствования” истины, выявляющей скрытую сущность бытия, ибо прекрасное не существует отдельно от истины или наряду с ней. Красота и истина существуют в единстве, движутся совместно. Само искусство есть полагание истины в творении. А сама истина слагается поэтически. “Все искусство - дающее прибывать истине сущего как такового - в своем существе есть поэзия. ...Сущность искусства есть поэзия, а сущность поэзии есть учреждение истины”¹⁵. Художественное произведение, раскрывающее истину мира, способствующее ее совершению, нельзя воспринимать как предмет потребления и наслаждения, как это присуще эстетике, рассматривающей его именно как предмет чувственного восприятия или переживания. Искусство для Хайдеггера является сложно разгадываемой загадкой, вызывающей переживание. Последнее приобретает важное значение не только в процессе восприятия, но и создания художественных произведений. Именно в связи с проблемой переживания он поднимает и вопрос о конце искусства, отмечая, что “переживание, по-видимому, есть та стихия, в которой искусство гибнет. [Это не значит, впрочем, что искусство вообще кончилось. Это было бы так, если бы переживание оставалось его единственной стихией. Но ведь как раз все дело в том, чтобы перейти от переживания к здесь бытию, то есть, говоря иначе, достичь совершенно иной стихии, в которой “становилось” бы искусство.] Смерть искусства протекает столь медленно, что занимает несколько столетий”¹⁶. Даже разговоры о бессмертных творениях искусства, вечной его ценности, представляются ему просто непродуманными до конца выражениями, “тогда как все большое искусство вместе со всею своей сущностью отпрянуло и уклонилось в сторону от людей?”¹⁷

Обращаясь к точке зрения Гегеля и выделяя уже процитированные нами некоторые положения из его “Эстетики”, гласящие, что искусство утратило свою прежнюю роль и не является более наивысшим способом выявления истины, что оно со стороны величайшего своего предназначения остается для человечества чем-то проиденным и т. д., Хайдеггер утверждает, что “о гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков, а это мышление соответствует некоторой уже совершившейся истине сущего. Решение о гегелевском

¹⁵ Хайдеггер М., Исток художественного творения, М., Академический проект, 2008, с. 203 и с. 209, пер. с нем. Михайлова А.В.

¹⁶ Там же, с.221-223.

¹⁷ Там же, с. 223.

приговоре будет вынесено, если оно только будет вынесено, на основе истины сущего, и это будет решение и об истине сущего. До тех пор нельзя уклониться от приговора, выносимого Гегелем”¹⁸, даже с учетом возникновения многих новых художественных творений и художественных направлений, возможность чего, по существу, Гегель никогда и не отрицал. Вопрос этот, по его мнению, остается в силе в том смысле, что не понятно, можно ли все еще считать искусство важным способом “совершения истины” или же нет? И если оно уже не способно выполнять эту роль, то возникает следующий вопрос, “почему” оно потеряло эту способность? Оставляя эти вопросы без ответа, Хайдеггер, на первый взгляд, пытается сохранить нейтральную позицию по отношению к гегелевскому приговору, не решается взять на себя ответственность в вынесении конкретного ответа по поводу его верности или ложности. Однако, даже несмотря на то, что он утверждает, что, пока решения нет, “гегелевский приговор остается в силе”¹⁹, как нам кажется, он оставляет за искусством чрезвычайно важную роль и право каждый раз по-новому раскрывать скрытый смысл бытия и вновь и вновь обнаруживать и являть нечто новое. А это значит, что он верит в завтрашний день искусства - истока творения.

Проблему конца искусства затронул и Т.Адорно, который отмечал, что “прогнозировавшийся им (Гегелем. - С.А.) конец искусства за последние полтораста лет так и не наступил”²⁰. Недостаток гегелевской позиции Адорно увидел в том, что Гегель затормозил эстетический прогресс, лишив его диалектики. Но, хотя искусство, как утверждал Гегель, на самом деле более не является высшей стадией развития духа, оно, по мнению Адорно, “не устарело”. Притом к этому выводу он приходит вновь опираясь на мнение Гегеля, считающего, что искусство является способом осознания необходимостей бед и тягот жизни. Действительно, “искусство, уже осужденное на смерть, не стало просто жить, влача пустое никчемное существование; уровень самых выдающихся произведений эпохи, и в первую очередь тех, которые были заклеймены как декадентские, нечего обсуждать с теми, кто, рассматривая их извне, хотел бы, глядя на них снизу вверх, эти произведения уничтожить”²¹. Искусство не останавливается в своем стремлении осознать беды и тяготы жизни, а лишь порой пытается умолкнуть и исчезнуть. Оно понимает, что “повинно во всем, что происходит в мире, но освободиться от этой вины искусство могло бы, только упразднив самого себя”²², что, по мнению Адорно, не может произойти. Наоборот, он ставит вопрос о прогрессе в искусстве, который

¹⁸ Там же. с. 223.

¹⁹ Там же. с.225.

²⁰ Адорно Т.В., Эстетическая теория., М., Республика, 2001, с. 302, пер. с нем. Дранова А.В.

²¹ Там же. с.302.

²² Там же. с.302.

нельзя однозначно "ни провозглашать, ни отрицать". Прогресс в его понимании есть отрижение существующего посредством новых подходов. "Эстетический прогресс невозможен без забвения прошлого; поэтому он немыслим и без некоторого регресса"²³, - пишет Адорно. В искусстве сложно увидеть непрерывную линию развития, когда одно произведение плавно переходит в другое. Но эта непрерывная линия все же существует, хотя она становится заметна лишь "с очень дальней дистанции". Конечно, однозначно конструировать историю искусства, а также с уверенностью говорить о существовании или отсутствии в нем прогресса, не представляется возможным. Этому препятствует то, что искусство, с одной стороны, является автономным явлением, а с другой стороны, социальным. В случае, когда автономный характер искусства подчиняется социальному, нарушается и упомянутая непрерывность. Развитие искусства нужно рассматривать в контексте развития общества, а потому его история связана с общей социальной тенденцией. Не следует конструировать эту историю "сверху", а также переоценивать значение отдельных произведений. Но даже с учетом отмеченного, создать непротиворечивую теорию истории искусства невозможно, так как "сущность его истории противоречива сама по себе"²⁴. Очевидно, что признавая противоречивый характер как самого искусства, так и его истории, Адорно, тем не менее, верит в его развитие, а потому решительно не принимает тезис о возможном его конце.

Размышляя о проблеме конца искусства, нельзя не обратиться и к суждениям американского философа и историка искусства Артура Данто, который, как и выше процитированные философы, для ее обоснования также апеллирует к учению Г.Гегеля. Предметом его интереса являются необычные проявления современного искусства, заставляющие задуматься о его сущности и поднимающие вопрос о возможностях определения его границ. Его волнует вопрос о различии между двумя феноменами, внешне вроде бы совершенно неразличимыми, один из которых приобретает статус художественного произведения, а другой остается лишь предметом потребления, продающимся в магазине. Его заботит процесс трансформации обыденного в художественное, рождающий противоречивые ассоциации, связанные как раз со сложностью их различия друг от друга. Подобно Гегелю, различающему три формы искусства - символическую, классическую и романтическую, Данто также представляет три модели его развития. Уточним, что говоря о конце искусства, он имеет в виду изобразительное искусство, и в особенности, живопись, которая начиная с эпохи Возрождения, проходит три этапа

²³ Там же, с. 304.

²⁴ Там же с.305

развития²⁵. Первый определяется как эпоха Джорджа Вазари и охватывает приблизительно с 1400 до 1884. В ней действует линейная (прогрессивная) модель развития искусства, ориентированная на принцип мимесиса, в соответствии с которым художники стремятся достичь наиболее адекватного, точного воспроизведения действительности. Второй этап определяется как эпоха манифестов и распространяется на период от 1884 до 1960-х годов. Это время становления модернизма, когда основной задачей художников является самовыражение. Переход к модернизму знаменуется подъемом сознания на новый уровень, который Данто воспринимает как *разрыв*, так как размышления о средствах и методах изображения в живописи становятся важнее самого изображения. Характер этой модели искусства в наибольшей степени был представлен точкой зрения известного апологета модернизма Клиmenta Гринберга, согласно которому, подлинное искусство должно совпасть с уникальной природой своего средства. Оно должно обратиться к исследованию цвета и линии в живописи, массы и объема в скульптуре²⁶. Но как верно замечает Данто, все направления авангарда и модернизма, несмотря на призывы к творческой свободе, к освобождению от сковывающих фантазию художника оков, все же следовали определенным канонам и принципам, провозглашенным в их манифестах. Манифести по существу являлись нормативными документами, строго указывающими, какими должны быть произведения, по каким принципам их нужно создавать, чтобы они считались явлениями, имеющими художественную ценность. Модернистское повествование признавало лишь одно истинное искусство, определяемое некой философской истиной. Все остальное выбрасывалось за черту искусства. Однако, по мнению Данто, философски недопустимо, чтобы существовало лишь одно единственное истинное искусство. Поэтому на смену этой модели приходит новая, третья модель, ведущая к новому, еще большему *разрыву* с прежним искусством.

²⁵ Заметим, что в этом вопросе Данто солидарен с мнением немецкого искусствоведа Ганса Белтинга, утверждающего, что "эра искусства" начинается с эпохи Возрождения. До этого, конечно, создавались образы, но они не могли быть восприняты как художественные образы, как произведения искусства. Так, очевидно, что иконы играли прежде всего религиозную, а не художественную роль в жизни людей. См.: Belting H., Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art, trans. Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press. 1994, p. 49; Danto A. After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History. The A.W.Mellon Lectures in the Fine Arts. 1995. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, p. 3.

²⁶ В связи с этим нельзя не вспомнить Гегеля, который восхищаясь жанровой живописью поздних голландцев - ван Эйка, Мемлинга, Скореля - их умением передачи мимолетного и случайного, к примеру, блеска золота и серебра, игры света благородных камней и т.д., отмечал, что "изобразительные средства становятся сами по себе целью, так что субъективное мастерство и применение художественных средств сами возводятся до уровня объективных предметов художественных произведений". См.: Гегель Г.В.Ф., Эстетика, Т.2, с. 310.

Третья модель сформировалась, по определению Данто, в "постисторический" период или в "век плюрализма". Для нее характерна абсолютная свобода творчества, когда ничего не запрещено и каждый художник может делать все, что хочет, ибо в условиях отсутствия единства стиля, ни одно направление не лучше и ни хуже другого. "Когда одно направление так же хорошо, как и любое другое направление, больше не стоит применять понятие направления"²⁷, - отмечает Данто. Не существует априорного ограничения на то, как должны выглядеть произведения искусства - они могут выглядеть как угодно. Этот новый *разрыв* с предыдущим периодом, поставил исследователей перед сложной задачей: отличить произведения искусства от реальных предметов, когда они визуально неразличимы, когда они выглядят одинаково, о чем свидетельствует, в частности, творчество представителей поп-арта²⁸. Благодаря этому движению искусство подняло философский вопрос о самом себе, заключающийся в понимании того, в чем отличие художественного произведения от чего-то, что таковым не является, если на самом деле они выглядят совершенно одинаково? Такой вопрос, как тонко замечает Данто, не мог возникнуть раньше, так как любой человек на уровне восприятия мог абсолютно точно определить различие между нарисованной на вазе кроватью и реальной кроватью. Теперь, когда реальная кровать превратилась в произведение искусства (речь идет о настоящей кровати Роберта Раушенберга, забрызганной красками, установленной вертикально и ставшей явлением искусства, под названием "Кровать", 1955 г.), проблема усложняется. Иначе говоря, искусство пришло к пониманию своей философской природы и должно получить новое философское определение, которое не оставит за чертой ни один феномен искусства, признав, что нет особого способа, которым произведение искусства должно быть. Само понятие "художественное произведение" приобрело историческое измерение и широкий смысл, о чем кроме поп-арта свидетельствует и концептуализм. Данто пытается понять, почему современное искусство оказалось в таком состоянии, когда, концептуалист отказывается от необходимости представлять произведение искусства как визуально воспринимаемый предмет и сосредотачивается лишь на его идее, а попартист, наоборот, абсолютизируя внешнее подобие, имитирует банку супа

²⁷ Danto A. The End of Art. // The Death of Art. New York: Haven Publications, 1984, p. 34-35.

²⁸ Любимым примером Данто, как известно, были Brillo Box Энди Уорхола, которые внешне ничем не отличались от коробок Brillo с мыльными подушечками, продающихся в супермаркете. Заметим, что Данто по-особому относился к поп арту. По его мнению, "поп" - "это не просто движение, которое следовало за одним движением и было заменено другим. Это был катастрофический момент, который сигнализировал о глубоких социальных и политических сдвигах и достигший глубоких философских преобразований в концепции искусства". См.: Danto A.C. After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History. The A.W.Mellon Lectures in the Fine Arts.1995. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, p.131-132

или коробку моющего вещества, не различающиеся от таких же коробок и банок, продающихся в супермаркетах? Как сформировалась такая культурная ситуация, в контексте которой эти феномены оказались в границах искусства, включились в систему искусств? Это, действительно, очень интересный вопрос, ответ на который и пытается найти Данто. Так, впечатленный творчеством минималистов и попартистов, он сконцентрировался на проблеме расширения границ понятия "произведение искусства", прекрасно понимая, что границы этого понятия раздвинулись настолько, что предоставляют художнику абсолютную свободу. Последний свободен создавать все, что хочет и как хочет. Как пишет Данто, "расширение термина "произведение искусства" теперь полностью открыто, так что, по сути мы живем в то время, когда все возможно для художников, когда во фразе, которую я позаимствовал у Гегеля, больше нет "черты" Истории"²⁹.

Мог ли Гегель быть настолько прозорлив, чтобы предугадать некоторые проявления современного искусства? Ответ, по нашему мнению, может быть положительным, если учесть, в частности, освобождение художника от любых ограничений в вопросах содержания и формы, абсолютную свободу творчества, являющуюся одним из самых главных завоеваний современного искусства. Многие художники приложили огромные усилия для достижения этой цели, но лишь со второй половины XX века эта свобода стала абсолютной. Обращение к повседневности, к обыденному как таковому, попытка одухотворить его также может быть воспринята как один из результатов, к которому шло искусство в процессе своего развития, добившись в этом плане удивительных результатов, опять же начиная со второй половины XX века. Не забудем и про субъективность, воспринятую Гегелем как одно из проявлений разложения искусства, его конца, но которая и сегодня продолжает стимулировать творческий процесс, хотя, возможно, на самом деле не всегда играет в нем лучшую роль. Как бы то ни было, но художники второй половины XX века, получившие абсолютную свободу для творчества, подтвердили, что в искусстве нет неизменных, абсолютных норм, канонов и принципов. Сегодня художник не ограничен никакими рамками художественного стиля и может использовать в своем творчестве все накопленное богатство выразительных средств разнообразных стилей. Рожденное в результате этой свободы "другое" искусство, с новой силой поднимает проблему понимания не только своей специфической сущности, но также и сущности искусства как такового в целом, что является сложнейшей задачей философии искусства. Каким будет искусство завтра предвидеть сложно. Но в любом случае это вряд ли может быть его безнадежным концом, скорее, началом какого-то нового этапа его развития. Что касается проблемы его конца, то, следуя за мнением Данто, мы, возможно, должны задуматься о "конце" истории и теории искусства, понимаемом в том

²⁹ Там же, с.197.

смысле, что в век “плюрализма” эти науки оказываются неспособными представить единый анализ и повествование для будущей истории искусства. Как пишет Данто: “...мы сегодня ничего не можем исключить. Это делает повествование невозможным”³⁰. Но даже учитывая это положение, нужно признать, что остановить рождение новых попыток философского осмыслиения сущности искусства будет невозможно. Поэтому статью, в которой рассматривалась проблема “конца искусства” мы намерены завершить тезисом, провозглашенным известным британским режиссером Питером Гринуэем. Он звучит так: *“Кино умерло... Да здравствует кино!”*³¹ Понятно, что заменив слово кино словом искусство, мы тем самым выразим уверенность в том, что пока существует человек, он не откажется от стремления творить, создавать искусство, даже если результат этого творчества не будет соответствовать ожиданиям и требованиям, предъявляемым ему каким-то общественным институтом или какой-либо теорией.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проблема “конца искусства”, интерес к которой сохраняется со временем ее представления в лекциях по эстетике, прочитанных Г. Гегелем. Различая три формы искусства – символическую, классическую и романтическую, он в последней форме выявляет некоторые тенденции, приводящие к его концу. Искусство уступает свое место более высоким формам абсолютного духа – религии и философии. Философы, обратившиеся к этой проблеме в XX веке, в частности, М.Хайдеггер, Т.Адорно и А.Данто, отмечая противоречивый характер искусства, тем не менее, не были склонны констатировать его конец. Мы также считаем, что рождение в результате абсолютной творческой свободы художника “иное”, “непонятное” искусство вовсе не означает его “конец”, но перед философией искусства с новой силой поднимает проблему понимания своей специфической сущности.

Ключевые слова: Гегель, “конец искусства”, формы развития искусства, идеал, истина, прекрасное, М.Хайдеггер, Т.Адорно, А.Данто, творчество, абсолютная свобода творчества, “век плюрализма”.

³⁰ Danto.A.C., The End of Art: A Philosophical Defense. History and Theory. Vol.37, N.4, p. 140
<http://www.jstor.org/stable/2505400>

³¹ Гринуэй П., Кино умерло.... Да здравствует кино! Съемка “Живым ТВ” лекции Питера Гринуэя, в рамках Московского Кинофестиваля. <http://tv-l.ru/translations/index12.s...> загружено в 2011, прочитано 2008, 25 июня

«ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՎԱՐՏԻ» ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԻ ԷՈՒԹՅՈՒՆԸ. ՀԵԳԵԼԻՑ ԴԵՊԻ ԴԱՍԹՈ

Սվետլանա Արզումանյան

Փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,

ՀՀ ԳԱԱ Փիլիսոփայության, տողիողիայի և
իրավունքի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննարկվում է «արվեստի ավարտի» խնդիրը, որի հանդեպ ուշադրությունը պահպանվել է Գ.Հեգելի գեղագիտության դասախոսաթյունների ժամանակներից: Տարբերելով արվեստի երեք ձև՝ խորհրդանշական, դասական և ռոմանտիկ՝ նա վերջին ձևի մեջ բացահայտում է որոշ միտումներ, որոնք տանում են դեպի նրա ավարտը /վերջը/: Այդ խնդիրն անդրադարձած XX դարի փիլիսոփաները, մասնավորապես, Մ.Հայդեգերը, Թ.Ադորնոն և Ա.Դանթոն՝ նշելով ժամանակակից արվեստի հակասական բնույթը, այնուամենայնիվ, հակված չէին փաստել նրա ավարտը: Մենք նույնպես գտնում ենք, որ արվեստագետին տրված բացարձակ ազատության արդյունքում ծնված «այլ», «անհասկանալի» արվեստը չի նշանակում նրա «ավարտը», այլ արվեստի փիլիսոփայության առջև նոր ուժով բարձրացնում է իր սեփական եռլրյան ըմբռնման խնդիրը:

Բանալի բառեր. Գ.Հեգել, «արվեստի ավարտ», արվեստի զարգացման ձևեր, իդեալ, ճշմարտություն, գեղեցիկը, Մ.Հայդեգեր, Թ.Ադորն, Ա.Դանթոն, ստեղծագործություն, ստեղծագործության բացարձակ ազատություն, «բազմակարծության պլուրալիզմի/դարաշրջան»:

THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF THE «END OF ART»: FROM HEGEL TO DANTO

Svetlana Arzumanyan

*Candidate of Philosophy, Associate Professor,
Senior Researcher of the Institute of Philosophy,
Sociology and Law of NAS RA*

SUMMARY

The article considers the problem of the "end of art", the interest in which has been preserved since its presentation in the lectures on aesthetics, read by G.

Hegel. Distinguishing the three forms of art - symbolic, classical and romantic, in the latter form he reveals some of the trends leading to its end. Art gives way to higher forms of absolute spirit - religion and philosophy. The philosophers who addressed to this problem in the twentieth century, in particular M. Heidegger, T. Adorno and A. Danto, noting the contradictory nature of art, nevertheless were not inclined to state its end. We also believe that the "other", "incomprehensible" art, that was born as a result of the artist's absolute creative freedom, does not at all mean his "end", but with new force raises the problem of understanding his specific essence before the philosophy of art.

Key words: Hegel, "the end of art", the forms of the development of art, the ideal, the truth, the beautiful, M. Heidegger, T. Adorno, A. Danto, creativity, absolute freedom of creativity, "the age of pluralism".

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆԻ ՍՈՒԲՅԵԿՏԸ

Արմեն Օսիայան

ՀՀ ԳԱԱ Փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի
և իրավունքի ինստիտուտի լաբորատոր

Դրամատիկականի բուն էության վերհանման կամ, թերևս, լուսաբանման համար անշափ կարևոր է պատասխանել այն հարցին, թե ի՞նչ է դրամատիկականի սուբյեկտը և արդյոք ո՞րն է նրա գեղագիտական կարգավիճակը, ծնու ամ է այն մեջ գեղագիտական զացմունքներ, հատկապես կատարսիսի (հոգեկան մաքրագործման և կարեկցանքի) ապրումներ, թե՝ դա միայն ողբերգական հերոսի մենաշնորհն է:

Նախ և առաջ՝ պետք է հաշվի առնել, որ յուրաքանչյուր գործող անձ, կամ սուբյեկտ գործում է համապատասխան օբյեկտիվ պայմաններում, ներազելով նրանց վրա և, իր հերթին, ազդեցություն կրելով վերջիններից: Ուստի անհրաժեշտություն ենք համարում պարզաբանելու, թե ի՞նչ ասել է սուբյեկտը և օբյեկտը փիլիսոփայական լայն իմաստով: Ինչպես վկայում է Փիլիսոփայության հակիրճ բառարանը, «Սուբյեկտը և օբյեկտը փիլիսոփայական կատեգորիաներ են, որոնք ծառայում են մարդու ձանաշղողական և պրակտիկ գործունեության բացատրության համար»¹: Զայտնի է, որ մարդ գործունեության բացատրության համար:

¹ Краткий словарь по философии. Изд. 4-ое. М., Изд. полит. лит-ры, 1982, с. 331.