

философское. Нодар Джин filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

философское. Нодар Джин.

ПРЕДВАРЕНИЕ.

Когда мне недавно исполнилось много лет с нулем в конце цифры, я, рассердившись на нуль, отказался от позы юбиляра и вместо того, чтобы засесть за обеденный стол с винами, засел за... сканер. Лучшего момента для оцифровывания прошлого (фотографий, документов, рукописей, публикаций и пр.), рассудил я, не будет. Просматривая его, я, как и все, испытал в тот вечер все опорные состояния психики, – от стыда до смеха. Помимо прочего выяснил, что в прошлом усердно занимался поисками не только смысла бытия, но и истины. Сегодня занятие это я считаю преступным, ибо оно (как, впрочем, и любое иное занятие, включая незанятие поиском истины и смысла существования) является, как правило, источником не просто неизбежных заблуждений, но и прочих, более «предметных» бед.

Самое постыдное, впрочем, заключается вот в чем: начни я сегодня всё заново, я, наверное, не смог бы ни жить, ни думать иначе. Другое дело, что я вполне мог бы обойтись без себя. Еще легче обошлись бы без меня другие, как и я – без них. Если же оставить всё как было, т. е. как иначе не могло и быть, то со многим, о чем я думал раньше, я согласен и сегодня. Даже когда это касается самого ненужного: философского или около-философского. Именно эти соображения и позволяют мне в день своего юбилея вынести на свою же страницу давно мною себе забытое. Причем выношу я это с сознанием, что невынесение этого материала никак не улучшило бы мое представление о себе самом. В вынесении столько же добра и худа, сколько в невынесении. Радует, что эта мысль применима не только ко мне, но и ко всему мирозданию: ничего дурного с миром ведь не случилось бы, если бы он не существовал..
Ниже – выдержки из т. н. научных «опусов». Ещё одно свидетельство того, что даже если глаголешь нечто приближенное к правде, всё равно получается смешно.

МАССОВИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВА

Всякий философско-социологический анализ нынешних общественных процессов следует начинать с поиска конкретного смысла наиболее важного признака нового, не-традиционного, мира, – резким, взрывообразным, ростом роли масс в истории. Хотя это явление было замечено далеко не сразу после его возникновения, оно сравнительно недавно получило своё теоретическое осмысление в концепции «массового общества», рождение которой принято связывать с именами Я. Буркхардта, Г. Лебона, Ф. Ницше и Х. Ортеги-и-Гассета, т. е. с именами историков, социальных психологов и философов конца 19-го или начала 20 вв.

Между тем ещё в 1845 г. авторы «Святого семейства» угадали, что «вместе с основательностью исторического действия будет... расти и объём массы, делом которой оно является». [1] Реальность «исторического действия», породившего развитие концепции «массового общества», обусловила её необычайную популярность, уступающую, по словам американского социолога Д.Белла, «лишь популярности марксизма». [2]

Несмотря на обилие разноречивых течений внутри неё, наиболее устоявшимся её моментом является, пожалуй, аристократически-обеспокоенное восприятие факта «возрастания объема массы» и её исторической действительности. Принято считать, что многовариантность этой концепции вызвана дифференцированными трактовками понятия «масса», [3] однако, по нашему мнению, отношение к содержанию этого понятия определяется в целом той давней, наметившейся ещё у Платона, традицией негативного осмысления «народа», «массы», которая породила синонимы «чернь» и «толпа». И, очевидно, неспроста один из американских социологов и специалистов в области функционального анализа социальных систем, Э.Шилз, заявил, что «корни концепции массового общества следует искать в представлении римских историков о взбунтовавшейся черни». [4]

При необходимости можно было бы показать, что большинство нынешних уничижительных характеристик «массы» («масса» – это «аморфная толпа, дремлющая в тупом оцепенении и пробуждающаяся лишь для того, чтобы выразить шумное восхищение „великим упрости́телем“, [5] „отчужденные индивидуумы, растворяющиеся в персоне харизматического бого-вождя“, [6] „чума, заразившая собой 20 век“, [7] „плохая или средняя категория людей“, [8] „сниженный уровень человечества“, [9] „варвар, т. е. существо инстинктивное“, [10]

Философское. Нодар Джин filosoff.org

„демагог и экстремист“, [11] „продажное существо, пораженное омерзительным духом посредственности, тварь, отдающая свободу за виски с содовой и порцию орехового мороженого“, [12] „конгломерат иеправомочных лиц“ [13] и т. д./ восходят к ранней традиции аристократически-элитарной критики народных масс. Между тем, несмотря на это обстоятельство, можно уверенно указать на две такие тенденции, которые, будучи обусловлены именно нынешними историческими условиями, определили как обострение интереса к массам, так и развитие самой концепции „массового общества“.

Одна из них выражается в нарастании социально-исторической активности народных масс, или, как выразился Э.Шилз, в их более тесной интеграции в системе институтов и ценностей общества. [14] Другая же тенденция находит проявление в расширении процесса т. н. „дестратификации“, под которым следует подразумевать размывание традиционных форм общности, традиционно локальных социальных групп, „классов-сословий“; появление и постоянное воспроизводство таких категорий, как люмпен-пролетарий и люмпен-буржуа; возникновение социально аморфных „средних сдоев“; быстрый рост различных маргинальных групп населения и т. д. [15]

К каким же социальным последствиям, согласно концепции „массового общества“, приводит развитие этих тенденций? Как известно, „первая волна“ теоретиков „массового общества“ встретила процесс „массовизации“ мира категорически недвусмысленной и решительной критикой, настоенной на резких анти-демократических взглядах. Демократизация общества, это неизбежное следствие „исторического действия“, воспринималось ими панически, как „восстание масс“ (Х.Ортега-и-Гассет), имеющее в перспективе своим следствием крах „разумного мира“, уничтожение традиционного „охранительного“ статус-кво существующего миропорядка и повсеместное утверждение дезинтеграции и дезорганизации. Развитие этого процесса расценивается ими как падение „гражданских добродетелей“, „эрозия моральных уз“, фактическое исчезновение „исконной людской солидарности“, замена индивидуального многообразия общества „тотальным эгоизмом“, разрушение традиционных институтов и верований, хаотическое брожение классов, предотвращаемое порой лишь „апатической идиотией масс“, и, наконец, как смертельная угроза элите.

«Вторая волна» теоретиков /Э.Фромм, Д.Рисмен, У.Уайт, Ж.Эллюль, У. Корнхаузер, Э. Шилз, Г. Блумер/, поднимаясь в социальной философии 50–60 гг., избирает уже, как принято считать, тон сравнительно более мягкой, компромиссной, «либеральной» критики процесса демократизации общества. Однако, на наш взгляд, эта тенденция либерализации критики обретает со временем столь нарастающий характер, что, например, двух последних из названных выше философов следует аттестовать как последовательных апологетов «массового общества». Так, Э. Шилз считает, что хотя «это общество пока не является полностью согласованным», хотя его пока рано называть «фабрикой сплошной гармонии», однако сегодня, благодаря ему «многие идеалы эпохи Просвещения оказались явью». По его словам, «экономика массового общества горизонтально и вертикально интегрирована значительно полнее, чем это было когда-нибудь в прошлом... Высокий образовательный ценз и доступность культурных благ... служат широкому распространению культуры, прежде доступной лишь небольшому кругу лиц. Подобно развитию политизации населения, это приводит к исторически уникальному уровню культуры в обществе». [16] Г.Блумер, определяя «массовое общество» как гетерогенное индустриальное общество, предоставляющее каждому неограниченный доступ ко всем сферам публичной жизни и причащающее каждого к вечно меняющемуся миру, также считает, что его «никак нельзя рассматривать как упадочное», а потому-де «необходимо в корне изменить всю систему социологических понятий и приспособить их к тому социальному порядку, который мы находим в массовом обществе». [17]

Между тем, и первая, и вторая точки зрения принципиально тенденциозны: если, скажем, пафос ницшеанских сочинений исполнен ненависти к массам, этому «враждебному миру» и «обольстительному врагу», [18] если антиисторичность ортегианских взглядов обусловлена пренебрежительным отношением к народу как к «пассивной части исторического процесса» и «второстепенному фактору в космосе духовной жизни», [19] – то ограниченность «либеральной» критики выражается уже в откровенно плоском эволюционизме, который «предоставляет право» воспринимать трансформацию нынешнего «массового общества» в качестве органического социально-культурного развития мира.

Философское. Нодар Джин filosoff.org

На самом же деле, как свидетельствует реальное положение дел, а/ объективно обусловленной процесс демократизации общества, вопреки аристократически-буржуазным взглядам «первой волны» теоретиков «массового общества», отличается всесторонностью и необратимостью; б/ этот процесс, вопреки увещаниям «второй волны» теоретиков, обретает в условиях консервации насущного миропорядка извращенные формы и вызывает обострение общего кризиса нынешнего общества, если первый момент достаточно очевиден и теоретически давно уже обоснован, то остается задаться вопросом – в чем именно проявляется болезненность процесса «массовизации» в современном мире? Увеличение «объема массы» в «историческом действии» форсирует при определенных условиях развитие той особой социально-культурной ситуации, которую американский философ Э.Фромм удачно определил как «патологическая нормальность» нашего общества. [20]

Прежде, чем продолжить эту мысль, укажем, что квинтэссенцией всех вариантов концепции «массового общества» является следующий объективно обусловленной тезис: процесс «массовизации» мира несет в себе опасность разрушения традиционного нормального статус-кво, установившегося между элитой и массой. Согласно классическому определению – «теоретически-интегрированному» определению американского социолога У.Корнхаузера – «общество является массовым в той степени, в которой элиты и не-элиты... прямо открыты для взаимного проникновения». [21] Само по себе это обстоятельство – по его, так сказать, «собирательному» мнению – не является ни дурным, ни благополучным, ибо оно открывает новую конкретно-историческую возможность сохранения «нормальной» субординации между двумя «традиционными» и «основными сегментами общества» – элитой и массой. [22] Эта возможность конкретизируется как возможность обеспечения недоступности /«непроницаемости»/ элиты, с одной стороны, и податливости /«проницаемости»/ массы, с другой. [23] «В наше время обнаружилось резкое функциональное нарушение взаимоотношений между народом и правящей верхушкой. В тех случаях, когда взгляды масс одерживают верх над мнением правящих, проявляется болезненное извращение функции управления. Это оборачивается причиной катастрофического заката нынешнего мира». [24] На фоне этого категорического заявления видного американского философа У. Липпмана становится понятным, что указываемая доктриной «массового общества» возможность сохранения «нормальной» общественной субординации не имеет с известной точки зрения никакой альтернативы. Ясно также, что консервация подобной «нормальности» этого мира свидетельствует о его реакционном содержании. Для наших целей, однако, важнее вскрыть именно патологический характер этой «нормальности». «Естественное» стремление этого общества к самосохранению предполагает, стало быть, сильное обеспечение «неприкасаемости» элиты и манипулируемости масс, и эта задача заложена в самой структуре «мира пользы», составляя логическое содержание его «исторического действия». Между тем, именно внутренняя запрограммированность этого мира обуславливает, с одной стороны, катастрофическое развитие индивидуализма и сепаратизма, а с другой – всестороннюю духовную ограниченность народной массы. В стремлении к пролонгации своего структурного статуса он уподобляется ещё раз к выражению К. Маркса, «тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепов убитых». [25] На жертвенном алтаре, сооруженном во имя «традиционных» принципов жизнеустройства, оказались одновременно традиционные гуманистические представления о «богатстве человеческой сущности» /К.Маркс/ и извечный пафос «исторического действия», выражающегося в развитии такого объёма и такой глубины духовного прогресса массы, которые отвечали бы принципиальным возможностям эпохи. В этом, собственно, и сказывается патологический смысл «нормальности» нынешнего мира.

Какие же конкретные, показательные для наших интересов последствия имеет процесс патологической стабилизации современного общества и как они детерминируются?

Необратимая демократизация общества подразумевает увеличение давления масс, которое со временем обретает такую фронтальность и силу, что Ортега-и-Гассет употребил даже определение «восстание». В этой ситуации, однако, «властвующая элита» /Р.Миллс/ вплотную сталкивается о «необходимостью» «мобилизации масс» /У.Корнхаузер/, контролирования «самого процесса формирования общественного мышления с тем, чтобы в своих планах действенной реализации власти, увеличения престижа и упрочения богатства она могла оперировать общественным мышлением как одним из наиболее покорных

философское. Нодар Джин filosoff.org
факторов». [26] Такова защитная реакция самой системы, реакция, которую тем не менее неправомерно примитивизировать как использование наглухо изолированной элитой разнообразных методов репрессивных действий против массы.

Во-первых, процесс «дестратификации» общества не только увеличивает всестороннюю «проницаемость» элиты (размножая как «входные», так и «выходные» двери), не только приводит к образованию, так сказать, околоэлитных групп, не только сближает её с массами по целому ряду признаков, – как правило, поверхностных, [27] – но придает ей сравнительно новый, гетерогенный характер: политиканствующая элита, промышленно-финансовая элита, технократическая элита, гуманитарно-интеллектуальная элита.

Во-вторых же, «мобилизация» масс осуществляется, как правило, ненасильственными, внешне корректными методами, которые воспринимаются как следствие развития т. н. «гипердемократии». Между тем ещё сто лет назад патологический смысл подобной «демократии» выдал Г. Флобер, отличавшийся, как известно, буржуазно-индивидуалистическими убеждениями. «Демократия настолько отрицает индивидуальное, что оно будет падать всё ниже и ниже». [28] Эта его паническая мысль непосредственно предвосхищает сциентистски оформленные тезисы о росте давления «не-элит» на элиту в современном «массовом обществе». Но тот же Г. Флобер предвосхитил и современную защитную методологию защищающейся администрации: предоставление массам «свободы, но не власти» закладывает в них «семена неисчислимой жатвы». [29] Вряд ли стоит специально доказывать, что содержание термина «свобода» тут явно патологизировано, ибо подразумевается предоставление свободы в таком её циничном объеме и форме, которая обуславливает «осознание» массами «необходимости» выбора именно конкретного принципа мироустройства и, сообщая массам иллюзию обладания не только «свободой», но порой даже «властью», способствует в действительности сохранению «нормального» статус-кво. [30] Предоставление истинной свободы обернулось бы, в свою очередь, и передачей власти народу, тогда как т. н. «свобода-но-не-власть» расценивается элитой не только как буферная зона, амортизирующая давление масс, но также как средство увеличения их «мобилизуемости». Так, в целях действительной реализации функции управления необходима определенная «образовательная» осведомленность масс /«свобода»/. Но, сопряженная с прагматической моралью и прагматическими принципами исторического мышления, эта «свобода» масс позволяет элите, в конечном счете, уберечь от них «власть». Вот что, очевидно, и имел в виду К. Маркс, когда писал: «Буржуазия должна одинаково бояться невежества масс пока они остаются консервативными, и сознательности масс, как только они становятся революционными». [31]

Таким образом, в самой структуре этого общества заключен механизм воспроизведения пассивной массы, обладающей таким объемом «свободы», который хватает лишь для ликвидации собственного консервативного невежества в разнообразных сферах практической-духовного бытия, и характеризующейся подавленностью революционной сознательности. Под подавлением сознательности и революционности масс следует понимать резкое ограничение «разрешающей способности» духовного развития, ограничения, которое предусмотрено самой логикой существования общества. Иными словами, каждый отдельный представитель этой массы /«человек массы»/ воплощает в себе совокупность известных противоречий в системе общественных отношений, тех самых противоречий, которые, в конечном счете, сводятся к специфически современным противоречиям между истинно человеческим /человечным/ и конкретно-социальным. [32] ниже мы попытаемся показать – как преломляется это обстоятельство в сфере художественной жизни «патологически нормального» мира, но тут, имея в виду общую социально-психологическую направленность процесса, напомним, например, что именно благодаря ему массы в известных условиях могут даже – по словам В. Ленина – оказаться «захлестнутыми мутным потоком национализма и шовинизма». [33] И «эта Вандея не исчезнет ни от каких манифестов..., ни от каких посланий..., ни от каких перемен в высшей и низшей бюрократии». [34] Само естество этого мира предполагает духовное, развитие масс, в целом варьирующееся в пределах резко ограниченного исторического сознания. Кстати, обусловленные этим обстоятельством особенности буржуазных масс, точнее – буржуазного «массового общества» могут, как известно, при определенных исторических условиях привести к развитию тоталитарно-фашистского режима, и, очевидно, именно подобный, патологический, тип развития «демократии» и имел в виду Платон, когда убеждал в «Государстве», что «демократический человек» /«человек массы»/

Философское. Нодар Джин filosoff.org
со временем перерождается в человека «тиранического».[35]

Стало быть, сам по себе прогрессивный процесс демократизации общества, процесс, обусловленный объективным содержанием «исторического действия» и интегрировавший в себе всестороннее /материально-экономическое, научно-техническое, морально-правовое/ совершенствование мира, обретает узурпированные формы и способствует развитию в обществе состояния «патологической нормальности». Это состояние вызвано сущностным стремлением подразумеваемого мира к самосохранению и проявляется, в частности, не просто в несоответствующем /историческим возможностям/ духовном развитии общества, но в таком его функциональном, естественно и искусственно обусловленном, извращении, которое оборачивается глубинным кризисом духовной культуры. Между тем именно те обстоятельства, которые обнаруживаются при анализе «массового общества», и способствуют адекватному постижению структуры современного художественного процесса /нынешнего этапа исторической судьбы искусства/ в прагматическом обществе.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МЫШЛЕНИЯ

По ходу истории и по мере наступления на неё народных масс, т. е. в процессе т. н. массовизации мира, выказала себя и продолжает выказывать любопытная и чреватая последствиями тенденция: разрыв этих самых масс с... историей. Некоторые называют этот процесс концом истории, другие – началом нового этапа. Как бы то ни было, ясно, что традиционные связи нарушены. Нарушена поэтому и вся система взаимодействия между традиционными формами сознания и практики. В частности, – искусства. Именно в этот период радикальных изменений в установках человека на сферу искусства обнаруживает себя и другая, независимая от массовизации общества, тенденция, – визуализация (художественного) мышления.

Под этой тенденцией мы имеем в виду тенденцию к визуализации искусства, обусловленную двумя обстоятельствами: известными, вызванными «демократизацией» общества, особенностями художественных установок масс, с одной стороны, а с другой, – интенсивным, вызванным научно-технической революцией, развитием визуальных форм массовой коммуникации.[36] Эти обстоятельства и обуславливают в конечном счете зрелищную /визуальную/ ориентацию художественного мышления общества. Иными словами, утилитарно-материалистическая ориентированность художественного мышления масс на пороге 19-го и 20-го столетий «подказала» идею открытия и стимулировала развитие новых техницизированных массовых видов зрелищного искусства. В свою очередь, их скоростная эскалация и всеохватность усугубляют «вкус» именно к визуальным формам художественного творчества и соответствующим образом корректируют эволюцию самого искусства.

Это обстоятельство следует воспринимать на фоне и в контексте общей тенденции к визуализации /«материализации», наглядности/ человеческого мышления под влиянием современных средств зрительной коммуникации: кино, телевидения, компьютеров, различных видов рекламы, дорожных знаков и т. д., то есть всех тех средств, совокупность которых американский социолог Дж. Янгблад определил, на наш взгляд, удачно как «расширенное /экспансированное/ кино» (expanded cinema). Сила воздействия этих средств на сознание столь огромна и очевидна, что она придает самим этим средствам не только видимость самостоятельной «интеллектуальной жизни» /К. Маркс/, но и представленность в качестве многоопределяющего феномена, что, как известно, спровоцировало рождение концепции, согласно которой «средство» становится уже «содержанием».[37]

Под визуальную ориентированность нынешних массовых коммуникационных средств легко подвести «почву истории». Изображение является первоэлементом мышления, и этот факт не мог не найти самую яркую и масштабную выраженность в эпоху современной радикальной эволюции, сказавшейся прежде всего в демократизации общества, в резком развитии культурно-духовных потребностей массовой аудитории. «Особая роль зримого образа, – справедливо писал А.Моравиа, – объясняется тем, что на историческую арену выступили сейчас огромные человеческие массы тех, кто лишь недавно овладел грамотой или вообще неграмотен».[38]

Изображение /образ/ непосредственнее слова /понятия/ в том смысле, что оно беспрепятственно проникает в сознание; для своего «узнавания» оно не требует никаких «дополнительных» условий, ибо акт мышления по природе своей зрителей, образен. В то же время слово нуждается в декодировании.

Понятийное мышление требует знания системы условностей, кодов. Слово проникает в наше сознание как звено общей лингвистической цепи, во взаимосвязи с другими словами /понятиями/, как часть единой линии. Картинное же, образное мышление нелинейно, «несюжетно», дискретно: каждое изображение как бы завершено внутри себя, являя собой самостоятельный, автономный фрагмент. Это обстоятельство сообщает картинному мышлению элементы отрывочности, фрагментарности; оно как бы ослабляет линейные связи и помогает вырабатывать особые принципы, которые, в свою очередь, позволяют преодолеть, обойти отрыв мышления массовой аудитории от всего того, что было предложено «историческим процессом». Вот почему средства визуальной коммуникации обрели огромную популярность в современную эпоху, что, повторяем, содействовало интенсификации картинного мышления.

Визуальная переориентация коснулась, естественно, и сектора художественного мышления масс, причем она была обусловлена не только общим процессом утверждения в мышлении принципа «зримого образа», но и определенными закономерностями восприятия искусства массовой аудиторией: ещё на исходе минувшего столетия Л.Толстой показал в своем знаменитом яснополянском эксперименте, что, воспринимая литературный образ, художественно малограмотный человек (= оторванный от «исторического процесса»), нуждается не только в адаптации литературных символов, но именно в наглядных зрелищных эквивалентах каждого образа. Специфическая условность литературного, словесного, абстрактного образа оказывается для такого реципиента менее доступной, нежели зрелищная конкретность.

Между тем обусловленная «почвой истории» визуализация мышления обрела значение ярко выраженной, направленной в будущее тенденции благодаря её согласованности с «почвой философии». Имеется в виду тот факт, что изображение является как историческим, так и теоретическим первоэлементом художественного образа.[39] Музыка, будучи «не отражающей» формой художественного творчества, является, пожалуй, единственным видом искусства, который апеллирует не к глазу, а к уху, который в конечном счете не стремится к возбуждению более или менее конкретной визуальной картины, изобразительного символа.[40] Все иные формы художественного творчества, в том числе литература, по существу, изобразительны, визуальны ориентированы.[41] /Недаром слово «образ», являясь сущностным эквивалентом понятия «искусство», указывает именно на изобразительность художественного мышления/. Традиционное противопоставление литературы изобразительным формам творчества /противопоставление слова изображению/ является в принципе некорректным, ибо она, в конечном счете, также стремится к созданию изобразительных картин действительности: литература также рассчитана на изобразительность, хотя и особую – «психически-идеальную», такую, какая существует только в сознании читателя или слушателя, какая возбуждается в этом сознании благодаря фантазии, «чувственного представления, воспоминания и сохранения образов» (Гегель[42]).

Литература изображает картины человеческого и природного мира посредством слова, однако нельзя не помнить, что в основе своей слово – феномен картинный, изобразительный, о чем свидетельствует хотя бы пиктографическая история букв и словесных понятий. Тот факт, что литература как разновидность художественного творчества существовала практически задолго до изобретения письма, которое, как мы указывали, имеет пиктографическое прошлое, используется некоторыми исследователями в качестве основного аргумента, выдвигаемого против идеи о её визуальной предоснове. При этом, однако, не учитывается факт принципиально изобразительной природы самого словесного мышления, самой человеческой речи как основной современной формы мышления. Об этом довольно убедительно свидетельствует анализ языка первобытных народов: преобладание выражений чувственно-наглядного плана. «Общая тенденция этих языков заключается в том, – писал Л. Леви-Брюль, – чтобы описать не впечатление, полученное воспринимающим субъектом, а форму, очертание, положение, движение, образ действий объектов в пространстве, одним словом, то, что может быть воспринято и нарисовано».[43] /Кстати, это первоначально-природное свойство вообще языка в историческом процессе было сглажено столь существенно, что даже Л.Толстой, искусный мастер «изобразительного слога», утверждал фактически обратное: «Мне кажется, что описать человека собственно нельзя, но можно описать как он на меня подействовал.»[44] Как известно, свою теорию «интеллектуального кино» С.Эйзенштейн основывал на том, что процесс интеллектуальной активности человека сводится, в конечном счете, к монтажной организации отдельных изображений, отдельных визуальных представлений. Эту свою мысль он иллюстрировал довольно выразительным примером из «Элементов народной

философское. Нодар Джин filosoff.org
психологии» В. Вундта. На бушменском языке, например, простая мысль – «Бушмен был сначала дружески принят белым, чтобы он пас его овцу, а затем белый избил бушмена, и тот убежал» – выражается в следующей форме: «Бушмен-там-идти, здесь-бежать-к белому, белый-давать-табак; бушмен-идти-курить; идти-наполнять-табак-мешок; бедый-давать-мясо-бушмен, бушмен-идти-есть-мясо» и т. д.

Язык, речь, есть, в сущности, не что иное, как средство выражения видения. На протяжении всей истории человеческой культур: видение приравнивалось к пониманию, о чем свидетельствует хотя бы индоевропейская система языков: я вижу, I see, Je vous... Современная наука /анатомия, физиология, антропология/ подсказывает, что не существует никаких физических причин несоответствия между видением /чувственно-наглядным восприятием/ и пониманием; она свидетельствует, что 38 процентов всех волокон связывают нашу нервную систему со зрительным нервом, что 75 процентов информации мозг получает именно через глаз. Не только «психически-идеальное» восприятие /= восприятие интеллектуализированное, активизирующее фантазию и «представление», – скажем, «научное восприятие»/, но и непосредственное зрительное восприятие отнюдь не является пассивным процессом, хотя активность фантазии тут ощущается, фиксируется не так выражено. Зрительное восприятие «вовлекает многочисленные источники информации помимо тех, которые воспринимаются глазом, когда мы смотрим на объект. В процесс восприятия включаются и знания об объекте, полученные из прошлого опыта, а этот опыт не ограничен зрением. Вещи – это больше, чем набор стимуляций; они имеют прошлое и будущее; когда мы знаем прошлое предмета и можем предсказать его будущее, восприятие предмета выходит за пределы опыта и становится воплощением знания и ожидания, без которых жизнь даже в простой форме невозможна... Восприятие и мышление не существует независимо друг от друга. Фраза „я вижу то, что я понимаю“ – это не детский каламбур, она указывает на связь, которая действительно существует». [45]

Таким образом, изображение, являясь первоэлементом мышления, является в то же время основным элементом и в художественном творчестве. Отсюда поначалу можно сделать вывод, что нынешняя визуализация искусства, его ориентация на видение /глаз/, что, в свою очередь, исторически было обусловлено относительной художественной неразвитостью массовой аудитории, есть в то же время выражение не отрыва от «исторического процесса», как мы об этом писали, но, дескать, – напротив: восстановление «исторической связи», возвращение к существу образного мышления. В подкрепление этого вывода можно было бы, например, сослаться на гегелевскую схему исторической эволюции искусства: когда литература /т. е. по существу изобразительная форма творчества/ постепенно, в процессе исторического развития, отдаляется от изобразительности и в жанре поэзии достигает максимальной /для отражающих форм творчества/ отдаленности от глаза /визуальности/ и приближенности к уху, – она тем самым знаменует конец искусства как такового. [46] Поэтому, дескать, нынешняя визуализация искусства есть именно абсолютное восстановление «исторической связи» и имеет своим безусловным следствием утверждение «внутренних», природных для искусства «условий»...

Между тем диалектическое, не спекулятивное, осмысление сказанного, т. е. осмысление, основанное как на «почве философии», так и на «почве истории», не позволяет делать подобные однозначные, плоские выводы. Становясь на «почву философии», визуальное действительно следует определять как истинно-природное для искусства; иными словами, конкретный «зримый образ» – единица художественного мышления. Новые массовые виды визуального искусства /кино, телевидение/, явленные в процессе визуализации художественного мышления, оперируют «фрагментами реальности» и непосредственно /безо всяких опосредований/ сталкивают воспринимающего с действительностью. [47] Между экранным образом и его реальным прообразом не существует никаких мостов; для того, чтобы перевести прообраз на экран, не надо обращаться к условностям и поэтическим кодам; если, как говорят, в искусстве «невозможно изображать собаку при помощи собаки же», [48] то экранное искусство «берет готовое, существующее» и «изображает его при помощи самого же себя. Дом на экране воспринимается как сделанный из кирпича, а не как изображенный кирпичным. В глазах зрителя то, что перед ним предстает с экрана, – более чем оптическое подобие: это сам реальный мир». [49]

В то же время в литературе, например, между образом и прообразом находится слово. Слово – это промежуточное звено, своего рода абстрагирование от действительности, отход от визуального. Но этот отход, наметившийся и развившийся в историческом процессе, оказался необходимым для того, чтобы

философское. Нодар Джин filosoff.org
обрести возможность субъективно преобразовать реальность, «очеловечить» её, представить субъективный образ объективного. Литературный образ отошёл от конкретной визуальной выраженности прообраза для того, чтобы субъективировать объективное как художником, так и воспринимающим: недаром – по словам А.Потебни – «слово есть вначале знак конкретного образа /картины – Н.Д./, который, однако, в силу представления тут же получает возможность обобщения»; особенность литературного образа в том, что он постоянно развивается в «понимающих», значение его – в «неисчерпаемо возможном содержании». [50] Мы понимаем в данном случае под «словом» определенный код, выражающий «зримый образ» /= цвет в живописи и т. д./, мы понимаем его как частное олицетворение целой системы выработанных в «историческом процессе» условностей, за которыми в конечном счете скрывается видимое. Однако следует помнить, что этот бесконечный ассортимент условностей и кодов, вырабатываемых в историческом процессе, является не просто результатом стремления человека к сложному и «изошренному», как иногда считают, [51] но оказывается сущностным завоеванием художественной эволюции общества: именно эти условности и коды /= средства отхода от реального, отхода от «материальной действительности»/ символизируют целый ряд тех названных сущностных способностей искусства, которые образуют «почву» его «философии»; именно существование этих условностей и кодов стимулирует активность человеческой фантазии /= «бесконечная определяемость образа»/, способность «возвышения над действительностью», способность человека к сотворению «новой» действительности, эти условности и коды, наконец, предоставляют художнику возможность отразить, заявить действительность в искусстве наиболее удобным для её познания образом и т. д.

Одним словом, выработанное на «почве истории» вошло в «почву философии» искусства, превратилось в сущностное для него. Искусство непредставимо уже без предварительной субъективной обработки действительности; выработывание и кристаллизация всевозможных канонов и форм отхода от реальной «материальной действительности», бесконечно богатого запаса исторически узаконенных приемов её обработки и создания тем самым действительности художественной, – и составляет, по существу, содержания процесса развития т. н. «профессионального», «ученого» искусства.

Вот почему визуализация художественного мышления, наметившийся «возврат к материальной действительности», [52] может иметь в будущем два выхода: если аудитория не отчуждена от «исторического процесса» развития искусства, она оказывается способной и к «бесконечно определяемому» восприятию визуального образа, тогда как в условиях разрыва «исторической связи» этот возврат к «зримому образу», конституируемый визуализацией художественного мышления, может иметь губительный смысл, почему, собственно, нередко можно встретить мысль, которую американский социолог Дж. Кросби выразил в афоризме: «Всё для зрения и ничего – для ума», мысль, согласно которой т. н. «расширенное кино» превратит людей в «видиотов». Эйзенштейновская теория «интеллектуального кино», его вера в возможность передавать в конкретных «зримых образах» движение человеческой мысли и сложнейших интеллектуализированных эмоций предполагает именно «возвращение» сознания реципиента к «материальной действительности», к визуальным образам на базе самой органической связи с «историческим процессом». Поскольку процесс мышления даже в сфере абстрактной мысли по природе своей зритель и образен, [53] то в перспективе и в принципе кинематограф /= визуальное искусство/ может непосредственно отразить картинность и протяженность духовного процесса. [54]

«Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально воплощающий для него тему. И перед ним стоит задача – превратить этот образ в такие два-три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызвали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ /= очувствованная мысль, осознанное чувство – Н.Д./, который витал перед автором» /С.Эйзенштейн [55]/. Между тем для того, чтобы «частные изображения», предлагаемые «воспринимающему» давали в своей «совокупности и в сопоставлении» некий «обобщенный образ», но не оставались лишь «частными изображениями», т. е. для того, чтобы они адекватно намерению автора активизировали интеллектуально-эмоциональную энергию «воспринимающего», – для этого необходимо наличие в сознании последнего адекватной связи со всем «историческим процессом» развития искусства, связи, которую предполагает и от которой отталкивается автор. Вот почему, рассуждая о тенденции к визуализации художественного мышления, спровоцированной современной

философское. Нодар Джин filosoff.org
научно-технической революцией, тенденцией, направленной в будущее и уже сегодня трансформирующей конкретно-исторические установки массовой аудитории, выясняя её утверждающее /развивающее/ или отрицающее значение для судьбы искусства, невозможно абстрагироваться от конкретных социальных условий, в которых протекает этот процесс. [56]

Только в условиях той социальной действительности, которая не исключает, но способствует восстановлению прерванной в истории связи между массами и «ученым» искусством, эта тенденция и может знаменовать дальнейшее сущностное развитие художественной культуры. Именно в этих условиях визуализация художественного мышления не формирует отмирание «невизуальных» форм творчества. Так, экспансия кино в этих условиях не приговаривает к смерти театр или литературу, ибо восстановленная «историческая связь» расширяет сферу художественных интересов общества, стимулирует развитие эстетического плюрализма. Визуализация художественного мышления стимулирует, скажем, с одной стороны, процесс «кинофикации искусств», [57] – с другой стороны, интенсифицирует выработанную в истории специфическую образность этих искусств. Если, например, применительно к литературе развитие визуализации вынуждает многих прогнозистов говорить об утверждении в ней принципа «зримого образа» в разных аспектах и на разных уровнях /вплоть до технического переосмысления книги/, [58] то с другой стороны, эта же тенденция в известной мере кристаллизирует специфическую неповторимость литературы как формы творчества, основанной на словесном феномене: интенсифицируется способность слова служить средством субъективного осмысления объективного...

И, наконец, в связи с тенденцией визуализации художественного мышления следует коснуться ещё одного вопроса об особенностях искусства в обозримом будущем. В последнее время с легкой руки М.Маклюэна довольно настойчиво отстаивается мысль, что развитие новых массовых зрительных средств коммуникации, безграничная «экспансия кино» /экспансия «визуального мышления»/, обуславливает – по выражению Дж. Янгблада – «конец официальных общительных структур, таких, как драматический жанр. Процесс визуализации знаменует нарастающее освобождение художественного сознания от театрального и литературного начал». [59] Иными словами, предлагается мысль, согласно которой визуальная ориентация мышления /в том числе художественного/ в конечном счете деидеологизирует последнее, ибо-де «зримый образ представляющий действительность непосредственно, погружает человека в самую реальность, „всю и сразу“» /М.Маклюэн [60]/ и является тем самым совершенно, принципиально, особым языком. Этот «язык» не упорядочивает, не компоует объективную действительность с той или иной субъективной, групповой, классовой точки зрения, что делает, скажем, литературное /слово/ мышление, но создает ничем не опосредованную реальность, которая «сама по себе неидеологична»...

Разумеется, не вдаваясь в подробности, нельзя не видеть специфичность «языка» изображений, нельзя не видеть его отличие от обычного, словесного языка, [61] однако это – именно язык, т. е. это – форма мышления, упорядочивающая, в конечном счете, восприятие реальности и придающая её элементам определенный смысл. «Язык» изображений, несмотря на свою специфичность, тем не менее строго синтаксичен. Вклад «зрительной системы» в процесс порождения художественного образа отнюдь не ограничивается репродукированием реальности. Она «выполняет весьма важные продуктивные функции. И такие понятия, как „визуальное мышление“, „живописное соображение“, отнюдь не являются метафорой». [62] Хотя в «зримом образе», в отличие от образа словесного, «знак и обозначенный им предмет едины» /М.Мартен [63]/, хотя «реальность здесь не изображена, не обозначена условным символическим заместителем, но представлена прямо и непосредственно» /Ж.Козн-Сеа [64]/, тем не менее при восприятии, скажем, кинематографического изображения «как определенного материального явления у нас в сознании возникает образ этого киноизображения, подобный обозначенному предмету. Это и будет составлять непосредственное „вещное“ значение киноизображения». [65] При этом следует помнить, что каждый «зримый образ» в зависимости от контекста, в котором он представляется /имеется в виду хотя бы контекст тех же «зримых образов»/, обретает определенное интеллектуально-эмоциональное, т. е. идеологическое значение. [66] Вот почему тенденцию к визуализации искусства в будущем неправоммерно сводить также и к тенденции к его деидеологизации...

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Кто умеет правильно говорить, – может правильно и молчать.

Шломо Габирол

Не известно – будет ли лучше, если всё будет по-иному, но всё должно быть иначе, если всё должно быть лучше.

Георг Лихтенберг

Говорят, что правильно думать – это думать о многих вещах сразу. Но поскольку писать обо всём сразу невозможно, следует, очевидно, писать о чём-нибудь одним, думая не только об этом. Если же добавить, что к самым «неоднородным» вещам относится прежде всего искусство, то станет очевидной и причина, по которой рассуждения о его судьбах не могут не иметь стереофонического звучания.

Искусство – универсальный, собирательный, синэстетический вид человеческой практики, и именно поэтому сфера художественной деятельности обретает со временем значение источника конститутивных социальных идей, значение «порождающей модели». Истины, нащупанные на территории социальной философии искусства, легко модифицируются сегодня в общефилософские представления о мире и легко функционируют в ранге отправного момента при разработке всевозможных концепций развития.

Нынешняя централизация вопросов искусства и вообще эстетического наметилась не сегодня; не ницшеанское «метафизическое восполнение», не бергсоновский интуитивизм, не дильтеевская герменевтика или другие более современные формы эстетизма обусловили эту нейтрализацию. Если не уходить далеко вглубь времен, можно доказывать что даже идею коммунистического мира /мира, в котором человек творит полезное «по законам красоты» и утилитарное выражено в прекрасном/ следует схематизировать как идею восхождения Гомо Сапиенс до уровня Гомо Эстетикус. «Высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический», – настаивал Гегель, однако на Востоке знали об этом уже задолго до него... Вот почему нынешние рассуждения о судьбе искусства как бы произвольно обобщаются на уровень анализа самых запутанных проблем. За этими рассуждениями таятся попытки разобраться в «проклятом» вопросе нетерпимого противоречия между средствами цивилизации и её целями, между социальным и человеческим, между духовным и материальным развитием человека. И вряд ли можно ошибиться, если заявить, что конкретная беседа о конкретных судьбах искусства в конкретную эпоху – это беседа о многих вещах сразу, и такая беседа может иметь в качестве «надтекста» обобщающие размышления о судьбах гуманизма.

Между тем нынешнее исследование судьбы искусства оборачивается прежде всего поисками ответа на вопрос о том – действительно ли погибает искусство, действительно ли оно «уподобляется» алтарной жертве «человеческого прогресса». Этот стародавний вопрос с высоты абстрактных мыслительных упражнений засосало сегодня в повседневную живую практику. И именно потому, что этот вопрос обрел «историческую прописку» именно сегодня, – ответ на него отливается в конкретную сюжетную форму. Древние моралисты призывали давать на вопросы однозначные ответы: «„да, да“ или „нет, нет“, а что сверх того, то от лукавого». Но вопрос «умирает ли искусство», будучи лукавым сам по себе, требует не односложного, а именно сюжетного ответа; вот почему его осмысление перерастает сегодня в эстетико-социологический анализ нынешнего реального художественного процесса и одновременно в футурологическое исследование эстетических импульсов общества; вот почему ответ на этот вопрос распадается на ряд внутренне взаимосвязанных и сюжетно перерастающих друг в друга тезисов. Прежде чем назвать их, скажем, что лукавство поставленного вопроса обусловлено его безостаточной погруженностью в практику, которая, как известно, хитрее и многозначнее любой теоретической схемы.

Что же именно в современной практике, практике 20-го века, предопределило живой и злободневный характер вопроса о существовании или несуществовании искусства? Прогресс науки? Удручающее развитие техники? Хотя сегодня большинство экспертов говорит именно об этом, есть более глобальная и глубокая причина: «омассовление» нашего мира. Будущие историки и летописцы наших дней из целого сонма разноречивых определений 20-го столетия выберут, как думается, именно те слова, которые вынесены нами в заголовок книги – «омассовленный мир», ни сугубо политические, ни научно-технические потрясения текущего века, по существу, не оказались сенсационными, ибо были предсказаны ещё в минувшем. И хотя процесс «омассовления» был в том же, девятнадцатом, столетии не только предсказан, но и фактически предвосхищен, – масштабы и последствия этого процесса оказались поистине сенсационными. Из безропотного статиста истории масса превратилась в её активный субъект,

философское. Нодар Джин filosoff.org

и тем самым запустила в ход новые узлы в механизме исторического творчества. Все традиционные формы человеческой культуры /в том числе и часто склоняемые сегодня наука и техника/ не просто изменили ритм своего развития, но выработали совершенно новый режим существования, ибо «омассовление» – это такое фактическое увеличение количества сотворителей «лика мира сего», которое обретает радикальный смысл в деле определения его качества, внутреннего характера и внешней оформленности этого мира. Другими словами – это процесс, имеющий самое прямое отношение к судьбам человеческого в человеке... Можно ли перечислить все эксперименты, проделанные учеными 20-го столетия, можно ли завтра вспомнить всё, что делается ныне? Однако будущим историкам и летописцам наших дней из бесконечного ассортимента всевозможных опытов запомнится, как думается, и такой. Из толпы испытуемых выделили двух человек и предложили им из двух палок разной дайны выбрать ту, которая короче. Оба уверенно собирались дать правильный ответ, но толпа упредила их и – по специальна просьбе экспериментаторов – в один голос заявила, что из двух палок короче именно длинная. Как только один из двух первых испытуемых смутился и заколебался, второй тотчас же назвал короткой длинную палку, то же самое сделал затем и первый.*

Ложное получило поддержку абсолютного большинства и посему обрело статус истинного. Вряд ли нужно обладать особой догадливостью, чтобы понять, что эта легко воспроизводимая ситуация может возыметь на судьбу подлинных человеческих ценностей принципиальное воздействие, если представить масштабы «омассовления» современного мира... Ценности, как известно, являются реализацией потребностей и существуют для потребления. Но при дурном или даже несовершенном устройстве мира потребности невоспитаны, а значит извращены, а потребление ценностей оказывается самоцелью и приводит к утверждению культа потребительства. В этом смысле поистине символическую «ёмкость» обретают знаменитые «Консервные банки» американского художника Энди Уорхола, картина, заявившая абсолютный пейзаж современности: тиражированные и громоздящиеся друг на друга жестяные сосуды, сошедшие с бездушного конвейера, легко употребляемые и легко же выбрасываемые... Именно поэтому ложная потребность и безудержная страсть к потребительству в «омассовленном» мире могут оказаться могильщиками того истинно ценного, что было унаследовано от прежних миров. Это обстоятельство представляет особую опасность для той разновидности ценностей, для той формы культуры, которая по природе своей наиболее отдалена от принципа потребительского, утилитаристского, недифференцированного отношения и представляет собой воплощение «незаинтересованных», «абсолютных» потребностей человека, свободной активности его сущностных сил, что, в свою очередь, наиболее возвышенным образом утверждает нас в предметном мире.

Такой формой культуры является, конечно, искусство. Впрочем, утилитаризация искусства всё чаще расценивается сегодня отнюдь не негативно, но как органическое следствие органического же развития мира. Если ещё недавно прагматизация эстетических импульсов масс вызвала панику в среде западноевропейских культур-философов /Ницше, Шпенглер, Ортега-и-Гассет, Адорно/, то сегодня уже этот факт обрёл такую масштабность и утвержденность, что многие современные эксперты от объяснения этого факта приходят в конце концов к его оправданию. Старая пословица гласит, что понять и объяснить – значит принять и простить. Так обследование картины порчи искусства подвело нынешних аналитиков к выводу о его начавшейся предсмертной агонии, а отсюда – к «всеушительному» обобщению, согласно которому сегодня-де нет уже никакой необходимости в искусстве. При этом намекают на то, что предложенное обобщение «освящено» давней традицией философской мысли и фактически предвосхищено уже в ригористических диалогах Платона, утопических конструкциях Мора, Бэкона и Кампанеллы, в мистических откровениях Плотина и раннехристианских мыслителей, в постальгически-размягченных размышлениях иенских романтиков, в максималистских схемах Канта, Фихте, Шеллинга и Шиллера, в грандиозной стереофонической партитуре Гегеля, в писаниях новых культурологов и т. д.

Действительно ли умирает искусство, действительно ли нет необходимости в нём?

Самой новой чертой в судьбе человека 20-го столетия является состояние неустойчивого равновесия между поверхностным и глубоким взглядом на вещи. По нашему убеждению, разница между поверхностным и глубоким взглядом в том, что если первый занят беспристрастным обозрением и измерением фактов, второй озарен светом исходной идеи. Ведь пока в голове нет идеи, глаза

Философское. Нодар Джин filosoff.org

видят лишь фактоиды, но не факты. Вот почему ответ на поставленный вопрос должен быть «согрет» страстью той исходной идеи, что именно и прежде всего искусство является истинной «вотчиной» человеческого в человеке, хотя, как говорил Сенека, «подняться на небо можно из любого закоулка», «только искусство, не отпуская человека от земли, позволяет ему подняться над самим же собой. Вот о чем следовало упомянуть прежде чем ответить на этот вопрос в обещанной форме сюжетно-спаянных тезисов. Итак, возвращаясь к прерванной выше мысли, скажем, что однозначное „Нет!“ поддается сегодня следующему краткому комментарию.

Искусство, являясь сущностной силой человека и экзистенциальным делом общества, по природе своей константно, вечно. Оно является органическим развитием исторически первой, образно-ассоциативной, формы мышления. В процессе развития искусство кристаллизовалось как именно образная форма отражения /познания, оценки, переживания/ реальности в сознании. Историческая вечность искусства обусловлена тем, что оно является недублирующим и недублируемым выражением наиболее сущностных установок личности и общества. Эти т. н. генеральные установки охватывают все стороны жизни личностно-общественного сознания и условно подразделяются на четыре группы: онтологические, эстетические, психологические, социологические. Исследование сущности искусства сквозь призму анализа генеральных установок на его существование приводит к идее о необходимости искусства, ибо:

а/. искусство – такая форма сознания и практики, которая наиболее гармонически, комплексно и цельно удовлетворяет наивнутреннейшую родовую потребность человека мыслить и чувствовать, ственного воспитания и идеологического воздействия. Эти и другие генеральные установки на существование искусства обуславливают его историческую вечность. Именно они вынуждают расценивать искусство как незаменимый вид практически-духовной деятельности, материализующий фантазию в образные формы вымышленного мира, которые, доставляя человеку наслаждение и ощущение гармонической уравновешенности с действительностью, способствуют её познанию, оценке, преобразованию, а также организации общества. Однако в условиях современного „омассовления“ мира, когда общественное развитие принимает подчас характер „патологической нормальности“ /Э.Фромм/, утверждается такая система конкретно-исторических художественных установок масс, которая либо противоречит, либо просто не отвечает известным генеральным установкам на искусство. Это вызывает в системе генеральных художественных установок мутационные изменения и приводит к развитию патологически-нормальных, т. е. разрушительных образных форм, к утверждению самоотрицающих тенденций в искусстве. Наиболее существенными признаками современной системы конкретно-исторических художественных масс являются эскапистская направленность сознания, его типологичность и утилитаристская ориентированность. Это обстоятельство обусловлено прерванной связью между сознанием массовой аудитории и миром подлинных художественных ценностей, ценностей, которые были порождены известной системой сущностных, генеральных художественных установок человека. Названные элементы современного художественного мышления масс находят своё классические завершённое и цельное выражение в принципе поп-арта. Феномен „поп“ обретает уже статус содержательной формы современного сознания. Этот всеобъемлющий принцип поп-арта, осуществивший примирение „массовых“ и „авангардных“ форм творчества, следует воспринимать как квинтэссенцию всех процессов в нынешнем искусстве... Этот ракурс рассмотрения вопроса раскрывает природу не-всегда однозначных кризисных художественных ситуаций в современном мире и навязывает мысль, что органическое существование искусства, сущностная эволюция художественных импульсов требуют движения нынешнего общества от „мира пользы“ к миру „реинтегрированных ценностей“;

б/. искусство наиболее адекватно отвечает основному предназначению сознания – утверждение человека в действительности; сознание не только отражает, но и творит мир, и это обстоятельство находит своё наиболее эффективное выражение именно в искусстве, преобразовывающем реальность „по законам красоты“;

в/. в искусстве фантазия – сущностная духовная сила, возникающая на высшем уровне развития психики – имеет наиболее утверждающее значение: в отличие от неукротимой деятельности фантазии обретает тут резкую курсивность, самообнаруживаемость, что позволяет человеку также и играть своими сущностными силами;

г/. искусство, обладая одновременно достоинством практики и всеобщности

Философское. Нодар Джин filosoff.org
/образа и идеи/, служит связующе-промежуточным звеном между двумя секторами реальности – материальной и идеальной;

д/. в искусстве познание носит „незаинтересованный“, неутилитаристский характер, являясь предметом „общественного самонаслаждения“;

е/. в искусстве наиболее концентрированно выражается эстетическая связь с миром как реализация „самых возвышенных, абсолютных потребностей“;

ж/. искусство является незаменимым средством в сущностном процессе взаимного выравнивания сознания и реальности, т. е. специфической активной формой т. н. балансной установки сознания; значение искусства в том, что оно является активным видом галлюцинаторной „отработки чувств“ и средством устранения эмоционального, а также волевого дефицита личностной жизни, т. е. того дефицита, который носит постоянный характер и не может быть „снят“ в процессе социального или научно-технического прогресса;

з/. искусство, оставаясь-как поначалу – символическим преодолением „грубого мира“, развивает активно-преобразовательное отношение к последнему;

и/. искусство, будучи средством освоения „территории“ между познанным и непознанным, конкретизирует жизнеутверждающую идею безграничности возможностей познания, с одной стороны, и области непознанного – с другой;

к/. искусство выступает в качестве „ненасильственного“, специфически-интрогенного средства организации общества, т. е. незаменимого и постоянно значимого средства социального познания, нрав-ванного человека», т. е. уничтожения самой предосновы частичного эстетического антропогенеза...

Рассуждая о судьбах искусства в будущем, следует учесть, что генеральные художественные установки претерпевают в истории определенную эволюцию под влиянием разнородных явлений и факторов. Идет процесс кристаллизации этих установок, который усложняется обретением ими новых элементов, процесс динамического развития их места и значения в целостной системе установок личности и общества, что – в конечном счете – выражается не только в изменении социологического статуса искусства в общественной практике, но и в сущностном, «внутреннем» развитии искусства как конкретной формы сознания.

Это развитие обусловлено прежде всего эволюцией человеческой природы, социальным и научно-техническим совершенствованием общества. В этих условиях развивается очень важный для искусства процесс интеграции разнообразных форм общественного сознания и практики. В частности, интенсивно развиваются установки на искусство как средство непосредственного художественного конструирования жизни, как форму реальности, что выражается в тенденции искусства к «документализации», к «слиянию» с действительностью, к растворению в ней, как это наблюдалось – правда, в ином содержательном оформлении – в эпоху начального синкретизма. Здесь, кстати, и берет своё начало популярная сегодня идея, согласно которой искусство живёт теперь своей смертью.

Между тем упомянутая тенденция не может пугать или удивлять нас, ибо при природе своей Красота /Эстетическое/ символизирует органический союз иных извечных начал; напротив, следует пугаться именно робинзоновского статуса Красоты, её изолированности в мире, её разобщенности с действительностью, её схваченности «рамкой», её ущемлённости «станком» /ср.: «рамочное», «станковое» искусство/. Именно поэтому, кстати, идея коммунизма как усовершенствованного гуманизма упирается прежде всего в тезис о необходимости слияния Красоты и Пользы, эстетического и реального. Этот тезис символизирует собой идею преемственности в развитии гуманистической философии и исторически обусловленную естественность стремления человека к коммунизму. Человек Будущего – это Гомо Эстетикус, ибо – как писал Гегель – эстетический акт «охватывает собой все идеи». Истина и Благо соединяются тесными узами лишь в Красоте, добавлял он, и эта мысль, устремленная в завтрашний день, уходит своими корнями вглубь времён: ещё до древних эллинов, размышлявших о каликагати, еврейские мудрецы среди всех прочих «сефир» /начал/ выделяли специально сефиру Тепурот /начало Красоты/ как чуть ли не всеобъемлющий принцип возвышенного человеческого бытия...

В продолжение мысли скажем, что нынешнюю тенденцию взаимопритяжения

философское. Нодар Джин filosoff.org
искусства и реальности, Красоты и Пользы, следует, однако, рассматривать
сквозь призму двух факторов: во-первых, слияние искусства и реальности, т.
е. эстетической и, так сказать, неэстетической сфер может привести в
зависимости от социальных условий, с одной стороны, к опошлению
эстетической сферы /если неэстетическая сфера внутренне антиэстетична/, а с
другой – к эстетизации традиционно неэстетического, т. е, к утверждению
такого мира, где прекрасное служит формой существования полезного, т. е. к
утверждению правильно понятого коммунизма; во-вторых, когда мы говорим о
«документализации» искусства, о его слиянии с реальностью как результате
развития человеческой природы, следует исходить из того, что это развитие
не может привести к отрицанию сущностных потребностей и сил общества,
имеются в виду те потребности и силы, которые исторически обусловили
рождение и становление искусства как такового, т. е. как известной формы
сознания и практики.

Вот почему рассуждения о развитии человеческой природы, об эволюции
общества рано ещё приравнять к идее отмирания искусства как
концентрированной формы эстетической практики, как о б р а з н о й формы
отражения действительности. Подлинное развитие должно соответствовать
«всему богатству человеческой и природной сущности»...

Итак, возвращение человека к самому себе, – вот основное условие спасения
Красоты. Поскольку же за судьбами Эстетического и – в частности – Искусства
стоят судьбы Человеческого в Человеке, должно быть понятно, что программа
«реинтеграции человека» и его эстетического совершенствования не имеет
сегодня альтернативы. «Открытие деления урана, – писал А. Эйнштейн, –
угрожает цивилизации не больше, чем изобретение спички. Дальнейшая судьба
человечества зависит от его моральных устоев, а не от уровня техникий
достижений». Вот почему нынешний, совершенно беспрецедентный
«омассовленный» мир нуждается, однако, в том же курсе лечения, который
прописывали уже древние моралисты, – курсе развития «моральных устоев
общества», т. е. курсе утверждения истинно коммунистической –
антииндивидуалистской – морали. А теперь, подойдя к концу книги, вспомним
ещё раз поистине сенсационный и «современнейший» эксперимент с двумя
испытуемыми, поддавшиеся диктату заведомо лгущей толпы. И вспомним этот
эксперимент именно для того, чтобы противопоставить ему старую хасидическую
притчу. Истинные хасиды /тут – праведники/, говорится в ней, рождаются
очень редко. В одном городе трудно найти двух хасидов, но одного не
достаточно. Стало быть, утверждает притча, в каждом городе должно быть
полтора хасида. Но тайна заключается-де в том, чтобы каждый хасид считал
себя половиной, а второго – целым.

* * *

Как теперь выясняется, я всерьёз занимался «защитой» искусства. Его права
на существование. На вопрос «Почему?» у меня нет лучшего ответа, чем: «А
почему нет? Тем более – если так хочется хоть что-нибудь защищать!» Сегодня
я распорядился бы своим временем экономней, но и сегодня искусство нравится
мне тем, что оберегает человека от истины. Свои соображения о его будущем я
излагал в журнальных статьях, – и некоторые из них легли в основу
предлагаемых ниже полемических заметок, включенных мною (в форме
самостоятельного раздела) в книгу «Искусство и прогресс» (399 стр.),
которую я издал в 1977-м году в Тбилисском Государственном университете.

РАЗДЕЛ 3 ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕМЫ «ИСКУССТВО И ПРОГРЕСС»

Часть 1 ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О БУДУЩЕМ ИСКУССТВА

1. лабиринты «снятого барьера»,
или «системный» подход к будущему искусства
2. Два шага вправо,
или «левый» подход к будущему искусства
3. Компьютерная лихорадка,
или «новый» подход к будущему искусства

«Прогресс» – понятие многосоставное. Однако как бы ни толковали его, под прогрессом мы привыкли понимать также и движение от настоящего к будущему. Размышления о нынешних судьбах искусства требуют этого «продолжения» с тем же правом, с каким сегодняшней день «продолжается» завтрашним.

В одной очень старой книге сказано: «Не заботьтесь о завтрашнем дне, ибо завтрашний сам будет заботиться о своем: довольно для каждого дня своей заботы». Но поскольку завтрашний день начинается сегодня, «забота» о нем оправдана уже нынешними интересами.

Говорят, что истина рождается в споре. Эта мысль становится более справедливой, когда ищут истину, направленную в будущее. Ибо «будущее» есть гипотеза, которая зиждется не только на реальных фактах сегодняшнего дня, но определяется также человеческой фантазией и стремлением, – почему о будущем искусства мы пишем в форме полемических заметок.

В последнее время в философии и общей социологии искусства футурологический «жанр» обрел небывалую популярность. Однако хотя прогнозы об искусстве множатся буквально с каждым днем, их осмысление заставляет подчас вспомнить знаменитую шутку Лабрюйера, что «все уже давно сказано, ибо более семи тысяч лет на земле живут и мыслят люди». [67] Действительно, весь бесконечно пестрый ассортимент современных «новаторских» эстетико-футурологических концепций оказывается при близком рассмотрении довольно небогатым. Даже те из них, которые призваны поразить «скандальней новизной», удивляют прежде всего обилием поверхностных и неповерхностных реминисценций. Поэтому в выборе оппонентов логичнее руководствоваться не их «оригинальностью», но именно типичностью. Показательностью для общей картины современных идей в футурологии искусства, анализ которых позволяет отметить наличие трех характерных подходов к проблеме: т. н. «системный», т. н. «левый» и т. н. «новый» или «технократический»...

Но прежде чем приступить к анализу этих подходов, следует напомнить следующее. Помимо ряда специфических обстоятельств типологичность многих современных футурологических концепций (касающихся не только искусства, но всех областей духовной жизни) обусловлена одним дежурным, интегрирующим моментом. Терминологического определения этот момент пока не имеет, хотя уловить его не так уж трудно, если даже он не всегда выпирает наружу.

Вся история человечества – это не только история «воспоминаний» и деяний, но также и история его размышлений и мечтаний о будущем. Человек живет не только прошлым и настоящим, но и завтрашним днем, и на протяжении всей истории общества завтрашний день представлялся ему всегда более или менее логическим продолжением дня насущного. [68] Память о том, что было, и постижение того, что есть, вырабатывали в обществе определенные эмоциональные и нравственные ценности, определенные представления о красоте [69] и определенные знания законов человеческой истории. Все это помогало обществу экстраполировать себя в будущее и с той или иной точностью и готовностью «примеряться» к нему. Так было всегда, пока дело не дошло до современности. Чаще всего некоторые прогнозисты воспринимают уже современность как абсолютный, принципиальный и безоговорочный рубеж, который обрывает «нормальный» и понятный ход вещей и открывает эпоху апокалиптических ужасов и непредвиденных превращений. Если еще вчера они жили верой в будущее, сегодня, как правило, они страшатся его. Если еще вчера они готовились к переходу в будущее, сегодня они готовятся к столкновению с ним. [70] Причины этого обстоятельства объяснены давно и известны всем.

В данном же случае следует сказать о том, что эта особая ситуация вынуждает их к категорически резкой переоценке ценностей. Ценностей, ценность которых подтверждена тысячелетней историей общества, историей его побед и страданий. Приставка «анти» обрела вдруг столь широкое хождение, что превратилась в своеобразное клише нынешнего «авангардного» сознания. Переоценка ценностей оказалась, между тем, не только объяснимым, но и неожиданно «удобным» актом, ибо «позволила» благословить любой современный прогноз, который противоречит извечным критериям красоты, добра и истины. Переоценка ценностей – именно это и простегивает красной нитью многие футурологические концепции современности, именно это и определяет их типологичность. Вот почему, прежде чем перейти к полемическому осмыслению нынешних «авангардных» представлений о завтрашних судьбах искусства,

Философское. Нодар Джин filosoff.org
следует показать, – сколь далеко заходит порой человек в безотчетном стремлении к тотальной переоценке ценностей. Именно этой цели и служит предлагаемый ниже философско-публицистический этюд, который уместно предварить глубокомысленной сентенцией из Гемары: «Всевышний – слава ему! – дает мудрость тому, кто мудр».

Американский карикатурист Уильям Стайг нарисовал как-то злую пародию на знаменитого «Мыслителя» и назвал ее так: «Я подумаю еще раз». Могучего роденовского атлета он изобразил жалким дистрофиком, который, запутавшись в деревянном частоколе, беспомощный и изможденный, плюхнулся наземь с тем, чтобы подумать еще и еще раз.

Этим рисунком в журнале «Тайм» под заголовком «Новый культ безумия» открывается эссе известного социолога и публициста Мэлвина Мэддокса. [71] Впрочем, заголовок состоит из двух предложений, и если первое из них раскрывает тему эссе, второе выражает его пафос: «Думать – дурная привычка». И хотя Мэлвин Мэддокс пытается выдержать тон невинного «репортажа», сама вторая часть заголовка свидетельствует, что стайговского дистрофика, автор считает символом нынешнего интеллектуала.

Всё «горе от ума»? Да, именно от ума! Так начинает Мэддокс свою осанну безумию. Неистребимое желание «подумать еще раз» – именно оно довело роденовского «Мыслителя» до смертельного изнеможения, до вида рыцаря наипечальнейшего образа. «Человек – мыслящее животное, – пишет Мэддокс, – но сколько ни думай, а проблемы нашей жизни не решить. Больше того: думать – значит создавать себе еще одну проблему. Многие интеллектуалы уже отказываются думать, как отказываются от дурной привычки. Надо всем, что создано их разумом, они поднимают сейчас новый и очистительный лозунг: „Nihil! Смысла нет ни в чем!“». Панический вопль, раздававшийся ранее лишь в минуты полного отчаяния, когда все доводы в пользу жизни рассыпались в пух и прах, стал триумфом повседневности. Список антиинтеллектуальных интеллектуалов растет с каждым днем, и стопроцентные рационалисты из кожи лезут, чтобы изжить в себе рационализм».

Верно. Недоверие к разуму, точнее, бунт против него обрел сегодня поистине огромную и притом особую популярность, которая одновременно с обыденностью придает этому явлению и некоторую респектабельность. Дело дошло до того, что здравомыслие и нормальная психика вызывают презрение и считаются признаками ограниченности и буржуазности.

Бунт против Разума принял такие масштабы, что, если Мэддокс «скромно» именуется его «культом безумия», другие решаются на более радикальные определения. Американский психиатр д-р Д. Купер, который, как пишет он сам, часто и искренне «завидует своим пациентам», называет это явление «революцией безумия». В данном случае слово «революция» следует, видимо, считать издержкой той всепоглощающей страсти, которую западная научная беллетристика питает ко всякого рода сенсациям (вспомним другие «революции» – «молодежную», «сексуальную», «коммуникационную» и т. д.). Между тем употребление столь резкого выражения, как «революция безумия», вызвано не только фактичностью процесса, но и его теоретической оформленностью. И именно д-р Д. Купер вместе со своим британским коллегой Р. Лэнгом является автором «специальной» теории «позитивного безумия», которая оказалась научным благословением нового культа и которую Мэддокс называет «ныне популярной идеологией». Об этой «идеологии» речь пойдет ниже, а сейчас зададимся вопросом: чем же все-таки провинился Разум перед новыми, «антиинтеллектуальными интеллектуалами»? Почему, как пишет Мэддокс, «разум» и «логика» превратились для них в бранные слова, в «химеры»?

Вот их доводы: история развития Разума – это история моральной деградации Человека; интеллект обесславил себя абсолютной беспомощностью в важных и кризисных вопросах бытия; разум способен лишь на поверхностные решения проблем, и победы его иллюзорны; следует подражать «животным и безумцам»; каждый раз надо «действовать импульсивно, без предварительных колебаний и сомнений, без последующих рассуждений и сожалений», ибо рефлексия, стремление «подумать еще раз», не приносит истинного облегчения, лишь усиливает подозрения в немогущности Разума...

Подобный подход Мэддокс объявляет совершенно новым явлением в духовной истории человека: «Настоящий, поистине значительный поход против Разума начался где-то 40-100 лет назад, в эпоху „Записок из подполья“ Достоевского, „Сердца тьмы“ Конрада, „Процесса“ Кафки, в эпоху работ

Фрейда».

«Где-то 40-100 лет назад»... Можно, конечно, оспаривать точность мэддоксовой хронологии, но было бы наивно утверждать, что недоверие к Разуму именно в том аспекте, какой предлагают служители «нового культа безумия», старо как мир. Любые сопоставления с пессимистическими писаниями библейского Когелета или иррационалистическими откровениями св. Августина окажутся тут неуместными. Называя размышления «пустою забавою», «ветряными затеями» и «суетой сует», старые мудрецы предлагали людям иное – веру. Они не решались оставить человека без идеала, хотя подчас видели его не в «умножении земных знаний и мудрости», а в безотчетном служении небесам; они прекрасно понимали, что человеку нельзя жить без постоянного ощущения внутренней духовной силы, хотя и призывали черпать ее в знаменитом «я верую, чтобы понимать». С «подзащитными» Мэддокса дело обстоит иначе. Эти ограничиваются лишь неистовым бунтом против Разума; не найдя путь дальше, они, подобно стайговскому 'герою», устало опускаются наземь для того, чтобы «подумать еще раз» о новых обвинениях интеллекту. Позитивный смысл своей программы эти новоявленные «революционеры» видят лишь в отрицании. Вот почему, словно выступая от имени всех жрецов «культа безумия», Мэддокс заявляет, что «именно мы впервые в истории объявляем свою эпоху Веком Антиразума... Испанский философ Ортега-и-Гассет заметил как-то, что каждый человек передвигается по краю бездонной пропасти и каждый искренне пытается сохранить равновесие. Новое в человеке 70-х годов проявляется в том, что, разуверившись в общепринятых представлениях, он надеется спасти себя прыжком в пропасть. Это выглядит так, как если бы вместо душераздирающего „О, боже! Не дай мне сойти с ума“ небезызвестный король Лир предпочел вдруг выкрикнуть обратное».

Моля всевышнего лишить их разума, «революционеры» 70-х годов думают только о том, чтобы ничто не помешало их «спасительному» падению в пропасть. Разговоры о пропасти не должны, однако, наводить нас на сравнение их авторов со своеобразными интеллектуальными камикадзе; это не самоубийцы-напротив: Мэддокс прямо заявляет, что они «всюду культивируют свое драгоценное „я“...» Дело в том, что, по их мнению, «пропасть» – всего лишь фикция «презренного ума»: то, что традиционный Разум считает пропастью, и является-де райской кущей. Этой исходной позицией и определяется отличие нового похода против Разума от всех прежних. Кроме того, если раньше «похвала глупости» звучала лишь как частная реплика какого-либо мудреца в разноголосом споре философов, – сегодня «безумие» оборачивается уже своеобразной «поп-философией». Было бы наивно объяснять это лишь мощью нынешних средств коммуникации, которые, конечно же, быстро и эффективно утверждают новые моды не только в области сапожных дел, но и в мире идей. Подлинные причины следует искать прежде всего в социальной сфере. Но сперва – об «идеологии позитивного безумия».

Возвестив о начале «века антиразума», теоретики «революции безумия» для пущей солидности пускаются в поиски собственного пророка; стремление выглядеть «возможно академичнее» принуждает сборников антиинтеллектуализма выбрать себе интеллектуального вождя именно среди асов философии. Начинают они с того, что Фрейда объявляют старомодным пуританином: он-де оказался слишком рационалистичным для второй половины 20-го столетия. Фрейд устарел, подобно вдохновленному им искусству, считает Мэддокс: «Я думаю, теперь уже никто не решится говорить о театре абсурда как об экзотике. Успехи Революции Безумия превратили Беккета, Ионеско и Жене в стеревщиков... Отныне эстетическим кредо искусства стало откровенное безумие. Романисты 70-х годов исходят в своей работе из принципа, который французский сюрреалист Андрэ Бретон определил как „бунт разума против самого себя“. Английская писательница Дорис Лессинг в своем „Путеводителе по нисхождению в Ад“ утверждает, что безумцы окажутся теми мутантами, которые перелицуют человечество на новый лад, пионерами „внутреннего мира“, авангардом грядущей высшей расы. Даже традиционалист Джон Апдайк не обходится в последнем романе без дежурного образа безумца, этакого „Христа нового средневековья“. Заурядный „герой-безумец“, обитавший ранее лишь в лентах Бергмана, стал привычным и ведущим персонажем современного кино. И все это – на фоне прекрасного, надтреснутого (cracked) [72] голоса поэтессы Сильвии Платт, которая, подобно Музе 70-х годов, поет главную песнь нашего времени – сонеты любви к безумию».

Действительно, рядом с новыми сонетами в честь безумия даже творения сторонников Фрейда могут показаться слишком рационалистическими. «Чересчур робкому Фрейду» идеологи нового культа предпочитают решительный юнгианский

философское. Нодар Джин filosoff.org
вож в бессознательное, ибо, считают они, бунт против Разума не терпит половинчатости. Для них, например, мало сказать, будто «мысль изреченная есть ложь»: эта фраза не исключает того, что сама по себе мысль (допустим, неизреченная) может и не быть ложной. «Новые интеллектуалы» выражаются категоричнее – так, как это делает, скажем, д-р Д. Купер-«Истиной может быть лишь безумие, которое невозможно передать словами».

Итак, вместо Фрейда – неотрейди́ст Юнг. Действительно, если в сравнении с научными представлениями 19-го века фрейдизм кажется интеллектуальной авантюрой, то рядом с учением Юнга он выглядит как топорный рационализм. Не доверяя Разуму и ратуя за панпсихологизм, Фрейд все-таки считал психику открытой системой и не исключал ее сложных связей с мышлением; Юнг объявляет ее наглухо «закрытой сферой». Если Фрейд предлагал психоанализ. Юнг стремится уже к аналитической психологии. Иными словами: если первый, например, пытался переводить символы сновидений на рационалистический язык, если он расценивал их как случайные образы, скрывающие глубинную реальность, то второй объявляет эти символы отнюдь не случайным, но прямым выражением бессознательного и считает, что любого рода нереальные, мифологические образы могут быть правильно раскрыты лишь с помощью того же мифологического языка. Отсюда Юнг, к великому удовлетворению «новых интеллектуалов», приходит к своему знаменитому тезису о «коллективном бессознательном»: историей движет не Мировой Разум, как считали-де старые философы, но некое «коллективное бессознательное». Именно этот феномен и является истинным, заключает Юнг, а потому единственно «праведным» состоянием человека является такое, которое начисто исключает рефлексию и размышления.

«На смену отмершим понятиям „разум“ и „логика“ пришли живые слова „чувство“ и „импульс“, – подхватывает Мэддокс. – Мышление объявляется поверхностной формой отношения к миру, тогда как бессознательное, иррациональное вызывает живой интерес, считается глубоким и, как правило, истинным».

Идеологам «революции безумия» пришлось по вкусу и то, что, благословив культ алогизма и инстинкта, Юнг часто и охотно ссылается на сочинения древних оккультистов, гностиков и мистагогов.

Заметим, что мистика и оккультизм обрели сегодня громкую славу: всевозможные спиритические общества США и Западной Европы официально насчитывают свыше 20 млн. человек. Когда-то на заре истории мистика была одной из немногих форм познания мира; позже ее посрамил мощный прогресс Разума, посрамил убедительно и, казалось бы, навечно Сегодня, однако, жизнь возвращает ей «вторую молодость». Недаром, например, тот же «Тайм» вслед за публикацией Мэддокса помещает аналогичную статью с программным заголовком «Возрождение Дьявола». Между тем «возрождение» Дьявола вряд ли свидетельствует о его силе, скорее оно доказывает духовную слабость мира, где его реставрируют.

В свою очередь, именно это – реставрированный, подновленный спиритизм – «новые интеллектуалы» и объявляют наиболее действенным оружием в борьбе с разумом. Арсенал их боевых средств трудно заподозрить в скудости: здесь и халдейская мистика, и кабалистика древних евреев, и средневековый спиритизм, и традиционная астрология, и многоликая мантика, и теософия, и магия, и «видения» Эндью Д. Дэвиса, и, наконец, современные формы оккультизма: наркотики, трагикомические культы Сатаны с их свастиками и жертвоприношениями. Но наиболее яркий символ Революции Безумия – это Чарлз Мэнсон, [73] великий демон Антиразума, «истинный ангел смерти».

Тезис о «коллективном бессознательном» лег краеугольным камнем в теорию «позитивного безумия». И все-таки «не Юнгом единым живы» новые «революционеры». Назвав Мэнсона «наиболее ярким символом революции безумия», они «обошли» Юнга так же, как тот, в свою очередь, Фрейда. Юнг оказал им, так сказать, академическую услугу, но своим подлинным пророком они фактически объявили другого человека – Фридриха Ницше.

Не мыслю – значит существую! Так или примерно так следует сформулировать тот иррационалистический пафос ницшеанских писаний, которыми восторгаются «новые интеллектуалы». Объявляя существование мира бесцельным, Ницше презирает Разум за то, что он «не познает мир, но лишь схематизирует его», причем таким образом, какой необходим-де для практических потребностей. Это свойство интеллекта начисто лишает-де человека шансов творческого существования, безнадежно «обуржуазивает» его и подсказывает мысль, которую

Философское. Нодар Джин filosoff.org

Мишель Монтень выразил в афоризме: «Философствовать – это учиться умирать». Отсюда теоретики «позитивного безумия» выводят, что только отказ от мышления может поддерживать в человеке ощущение жизни. Только безумие, заявляет д-р Д. Купер, «возрождает нас». Только оно, пишет в книге «Жизнь против смерти» другой «новый интеллигент» Н. Браун, дает нам «истинное блаженство и сверхъестественную власть».

Между тем один лишь иррационализм, даже столь откровенный, не обеспечил бы Ницше роль пророка в стане «новых интеллигентов»: иррационалистами были и Фрейд, и Юнг. «Успех» Ницше наивно объяснять и его особой, драматически-афористической манерой мышления. Подлинную «ценность» ницшеанства «новые интеллигенты» усмотрели в его патологическом волюнтаризме. Он достигает таких гипертрофированных размеров, что уже не только отрицает интеллект, но благословляет всё, что прямо противоположно элементарным нормам разума и морали, и настойчиво «приглашает» Мэнсона на виллу Шарон Тэйт...

Свое теоретическое выражение ницшеанский волюнтаризм нашел в утверждении так называемого дионисического принципа. Он, по мнению Ницше, «утешает» человека путем особого «дионисического опьянения»; это «опьянение» человек ощущает лишь будучи «исчезающим моментом какого-то более высокого единства – общины, полиса, мира в целом». Но существование в качестве «исчезающего момента» возможно-де лишь при условии отказа от мышления, которое само по себе стимулирует так называемую «аполлоновскую индивидуацию», то есть неповторимость, обособленность человека. Почти по иронизирующему Чехову: «Чем человек глупее, тем легче его понимает лошадь». [74]

Ницше призывает культивировать «дионисические мистерии», причем подразумевается, что человек волен придавать им самый разнообразный облик: от «безобидной» мистики до кровавых визитов в стиле Мэнсона. Подобную программу «культы безумия» ее идеологи расценивают как революционное откровение, способное возродить человека и спасти его от бесконечных страданий. Вот почему Мэлвин Мэддокс ссылается на Ницше с таким почтением:

«Ницше пророчествовал: „Все, что зовем сейчас культурой, просвещением, цивилизацией, предстанет в один прекрасный день перед строгим и неподкупным судьей... по имени Дионис“», – греческим богом экстаза, дурмана и безумия. Ницше представил себе даже такую сцену: «Можно только гадать, как помрачнеет и ужаснется „здоровый ум“ всех отживающих свой век рационалистов, когда мимо них пронесется шумная толпа бесшабашных дионисийцев». И Мэддокс добавляет: «Кажется, этот радостно-отчаянный день уже совсем близок».

Так ли это? Ответить на этот вопрос можно лишь после того, когда станут очевидными именно социальные и психологические причины мощной эскалации «безумия».

Существует мнение, которое мы уже приводили: задача философа не в том, чтобы изрекать истину, а в том, чтобы убедить. Когда же мысль не убеждает и не впечатляет, приводят много правдоподобных аргументов. Нетрудно открыть, что вся «идеология безумия» построена на шатком принципе *ad hominem* и стремится убедить интеллигента в выгодах антиинтеллигентизма. Однако ни один из того сонма правдоподобных аргументов, которые называют «подзащитные» Мэддокса, не прибавляет их идеям ни убедительности, ни впечатлительности. Трудно, конечно, поверить тому, будто мышление есть «наш исторический порок»; трудно разубедить человека в том, что Разум – великое завоевание его истории, тот самый «вечный камень», о котором на Востоке говорили, что он никогда не изнашивается, что «если вы потеряли его. то потеряли его лишь вы». Думается, однако, что дело ж только в том традиционном авторитете, которым Разум пользуется у нас. Невпечатляемость всех антиинтеллигентских манифестаций обусловлена иным.

Бунт против Разума – это своего рода нудизм. И подобна тому, как культ голого тела не может быть серьезным аргументом против одежды, «культ безумия» отнюдь не посрамляет Разум. С другой же стороны, точно так же, как адептов костюма нудистов является дерзким, но бесплодным вызовом обывательскому истэблишменту, «революция безумия» – это прежде всего бунт против мира, который Стэнли Креймер именуется «безумным», против потребительского принципа жизни, против ханжеской философии конформиста. «Идеология безумия» – это резкая реплика, брошенная мещанскому сознанию, которое, в свою очередь, уже давно обернулось самостоятельной идеологией и нареклось прагматизмом. Реплика эффективная, но, повторяем, неубедительная.

Прагматизм пропитал собою все клетки современного общества; он стал каноническим учебником жизни для нынешнего мещанина; больше того – единственным способом его существования. Между тем многие современные интеллектуалы с каждым днем все болезненнее ощущают его агрессивную аморальность. Бесспорно, аморальна уже начальная заповедь прагматизма: истинно лишь то, что выгодно, «справедливое» – лишь удобное в образе нашего поведения. «Что хорошо для „Дженерал Моторс“ – хорошо для Америки», и дальше: что хорошо для Америки, только то истинно и справедливо, – таков незатейливый сюжет нынешней прагматической мысли, готовой штурмовать даже простейшие нормы морали. Спекулируя на формальном почтении к логике, прагматисты низводят Разум до уровня пошлого житейского рассудка. Однако «новые интеллектуалы», не «заметив» этой подтасовки и восстав против практического рассудка, вместе с водой выплескивают и ребенка. Они ведут себя подобно Кафке, который, разочаровавшись в бездушной империи франца-Иосифа, где все «разложено» по законам мещанского «здравого смысла», бросает обвинение Разуму как таковому, именно его и считая подлинным виновником всех людских бед. Принципиальную алогичность конкретного мира «подзащитные» Мэддокса обобщают в образе метафизической, безысходной абсурдности человеческого общества. Реплика «новых интеллектуалов» не может быть убедительной, ибо адрес их шумного похода заведомо ошибочен.

Мэддокс полагает, что объемистый ящик Пандоры захлопывается просто: для этого – де стайговскому интеллектуалу-дистрофику достаточно откатиться от способности мыслить, убежать от головоломного «чостокола» и прыгнуть в пропасть. где пируют бесшабашные дионисические бонвиваны. Здесь Мэддокс похож на страуса, прячущего голову в крылья и искренне считающего, что хищник его не видит, ибо не видит его он сам. Но подобный рецепт был бы наивен лишь в том случае, если б он не был опасен: дионисический пир может ведь оказаться и вальтасаровым... Но если даже представить невозможное и допустить, что «культ безумия» вернет мозгу первоначальную «дионисическую племенную девственность», то и в этом случае не удастся законсервировать «спасительное» статус-кво. Ибо даже первобытный человек, не умеющий думать, начинал, наверно, с того, что учился размышлять. «Не убегай слишком далеко, – предупреждали старые мудрецы, – ибо, возвращаясь, придется пройти столько же». Ко подобно тому, как нельзя «остановить мгновение», невозможно остановить и мысль. Можно и нужно другое: дать ей истинный путь.

«Будем же хорошо мыслить...» – так сказал Паскаль и добавил: «Это и есть основной принцип морали». Свое презрение к Разуму «идеологи безумия» чаще всего объясняют тем, что он отчуждает человека от самого себя, обездушивает его и даже откровенно с ним враждует. Машины, рожденные Разумом, принося мнимое облегчение, унижают и оскорбляют человека, как это случилось с незадачливым Чарли из «Новых времен» Чаплина; атомная бомба, над которой так долго бился Разум, уничтожает Хиросиму... Старый мотив, о котором говорил еще Маркс. Он писал, что лишь в определенных условиях новые завоевания Разума, новые источники богатства превращаются в источник нищеты. «Открытие деления урана, – говорил А. Эйнштейн, – угрожает цивилизации не больше, чем изобретение спички. Дальнейшее развитие человечества зависит от его моральных устоев, а не от уровня технических достижений».[75]

Интеллектуальный прогресс человека обретает гуманный (сообразующийся с утраченной в истории природой человека, который, как утверждает Библия, был некогда «как боги») смысл лишь при истинном разумном устройстве общества; «безумный» или бездушный мир обесценивает и опошляет Разум. «Кто разумно смотрит на мир, – говорил Гегель, – на того и мир смотрит разумно», и если нынешний интеллектуал вырождается в стайговского дистрофика, это следствие его неразумного социального подхода к жизни. Вместо истинного взгляда на мир, который предложил Маркс, он избирает «безумие», и потому «революция безумия» – это помимо прочего и неразумная «революция».

Между тем вряд ли было бы верным рождение «культа безумия» объяснять одним лишь неразумием «новых интеллектуалов». Конечно, есть среди них и так называемые «мученики мысли», не умеющие отыскать истину в хаотическом мире идей и концепций. Но есть и другие: не желающие отыскать ее. Ведь в конечном счете «идеология безумия» – целенаправленное и прямое развитие старой иррационалистической философии, которая настойчиво предавала разум анафеме. «Безумие» может быть и продуманным. Ведь если размышления могут довести человека до такого взгляда на мир, который считал разумным Маркс, то почему бы не трубить о том, что «думать – дурная привычка»? Почему бы в таком случае не считать «революцию безумия» весьма резонной? И поскольку

философское. Нодар Джин filosoff.org
она «резонна» и «удобна», «революционеры» объявляют ее уже истинной и
необходимой. А теперь вспомним головной тезис прагматистов: «истинное – это
лишь удобное в образе нашего мышления»...

Да, «идеология безумия» является, в сущности, хитроумной и потому наиболее
коварной ипостасью прагматизма. И неудивительно, что именно Ницше, этот
пророк «новых интеллектуалов», послужил в свое время духовным наставником
самых махровых прагматиков в человеческой истории – идеологов третьего
рейха, организаторов ужасающих «дионисических мистерий».

А сейчас вернемся к последнему вопросу: прав ли Мэддокс, действительно ли
близок день, когда мир предстанет перед судьей по имени Дионис?

Ответить на этот вопрос суждено, конечно, не «новым интеллектуалам». Ведь,
как говорили библейские пророки, «кто доверит суд безумцам, будет сам судим
ими».

Начав свою статью с идеи о всеобщности и естественности «культа безумия»,
Мэддокс, однако, закрывает ее словами, которые выдают прагматическую
продуманность всей ширококвещательной кампании за «безумие»: «Революция
безумия учит прежде всего тому, что сегодня человека нельзя свести с ума
без организации специальных комитетов, без сочинения специальных книг об
этой революции». Впрочем, в распоряжение подобных идеологов отданы не
только комитеты и издательства. Но, рассчитывая на силу нынешних средств
пропаганды, мэддоксы напрасно игнорируют американский опыт, сводящийся к
тому, что «можно отвести лошадь на водопой, но невозможно заставить ее
пить». Ведь стремление «подумать еще раз» вызывает сомнение в
справедливости существующего порядка вещей...

И если Мэлвин Мэддокс открывает публикацию «программной» карикатурой
Стайга, мы, в свою очередь, хотим напомнить читателю поистине символический
рисунок Франсиско Гойи, его знаменитый офорт «Сон разума рождает чудовищ»...

I. ЛАБИРИНТЫ «СНЯТОГО БАРЬЕРА», ИЛИ «СИСТЕМНЫЙ» ПОДХОД К БУДУЩЕМУ ИСКУССТВА

«Начало, самое печальное начало лучше самого радостного конца».

Шолом-Алейхем

«Если есть церковь, то она не может быть видна тем, кто находится в ней».

Л. Толстой

У Гегеля есть любопытный афоризм: «Ответ на вопросы, которые оставляет без
ответа философия, заключается в том, что они должны быть иначе
поставлены». [76] Это изречение вспомнилось вот по какому случаю. Профессор
Лондонского университета Фрэнк Кермоуд провел недавно на страницах журнала
«Лиснер» интересный симпозиум с участием ряда заметных фигур современной
западной культуры. В качестве девиза симпозиума (а также заголовок
публикации в «Лиснере») Кермоуд предложил вопрос: «Нужна ли элита?». Все
его собеседники, однако, оставили этот вопрос без ответа. А идеи, которые
они высказали вместе с самим Кермоудом, предполагают постановку иного
вопроса: «Нужно ли классическое искусство?», точнее – «Может ли оно выжить
в наше время?».

Фрэнк Кермоуд – публицист опытный и искушенный. Поэтому его трудно
упрекнуть в неумении поставить вопрос правильно. Было бы наивно считать,
что, задав один вопрос, английский профессор не заметил, что выслушает и
даже комментирует ответ на другой. Дело обстоит иначе. Вопрос, который
Кермоуд вынес в заголовок своей публикации, носит очевидно, программный
характер. В том смысле, в каком программный, например, вопрос: «Что делать?»
или «Кто виноват?»

«Нужна ли элита?» – этот риторический вопрос обращен уже не к участникам
симпозиума, не к специалистам, а скорее к читателям: он адресован всем, кто
хочет ознакомиться с мнением Кермоуда и его собеседников о нынешних судьбах
искусства.

Между тем мнение это не страдает неопределенностью. «Мы переживаем кризис»,
– так считает Кермоуд. Сама по себе эта идея не нова. И если бы пафос
симпозиума сводился лишь к оглашению этого тезиса, то ни публикация в
«Лиснере», ни тем более наш отклик на нее не имели бы особого смысла. Идея
кризиса искусства в буржуазном мире родилась давно. Еще полтора столетия
назад немецкие романтики предвосхитили многие из тех обвинений, которые
предъявляют искусству многие нынешние философы, социологи и художники.

«Отрицание искусства и художника – явление не новое, – пишет сам Кермоуд. – Но, – добавляет он, – нельзя сказать, будто на этот раз много шума из ничего. Причин для волнения достаточно. Коррупция и развращение личности – характерные черты нового искусства».

Однако не «коррупция» и не «развращение личности» заставляют говорить сегодня о художественном кризисе. Человеческая история не знает недостатка в громких иеремиадах. Около трех тысяч лет назад библейские «диагносты» с тревогой писали о том, что «земля сильно шатается, как пьяный, и качается, как шалаш, и беззаконие тяготит ее, и падет, и не встанет больше. О, как разбит и сломан молот всей земли!». Не было эпохи, когда бы этот пассаж утрачивал свою популярность, но никогда еще он не давал пророкам повода для плача по искусству. Никто не говорил о гибели искусства лишь из-за того, что «коррупция» и «развращение личности» становились главной темой «светопреставительных» бокаччиевских новелл или «похвальных» опусов Эразма, саркастически-убийственных гойевских офортов или «разъедающих» книг Достоевского.

Нынешний кризис искусства и разговоры вокруг него следует, очевидно, объяснить тем, что американский писатель Лесли Фидлер назвал «общей культурной ситуацией».[77] До сих пор, как выразился один западный прогнозист, эта «общая культурная ситуация» исследовалась кустарным способом, который напоминает путешествие любознательного всадника по близлежащим поселкам: путешественник беседует с местными жителями, собирает сведения и скачет дальше; общий вывод, сделанный им, пусть даже «очень человечный», отличается субъективностью. Сегодня вместо лошади следует-де использовать ракету: взгляд с высоты отличается большей объективностью и большим радиусом обзора. «С высоты летящей ракеты мы видим поразительные приметы, которые отличают наше время».[78] Самой характерной чертой нашего времени многие философы считают резкое «размежевание между культурой и социальной структурой», необратимое разведение «технократических» и «апокалиптических», гуманитарных начал в человеческой жизни (Д. Белл). Этот напряженный процесс неизбежно приводит, в конечном счете, к губительному кризису искусства в его классическом, традиционном понимании. «Смерть романа (как формы классического искусства – Н. Д.), – пишет тот же Л. Фидлер, – произойдет по двум причинам: во-первых, потому что вера писателя в искусство умерла, а во-вторых, аудитория, для которой роман был изобретен, теперь иначе удовлетворяет свои духовные потребности».[79]

На фоне нынешних сочинений эта мысль писателя кажется запоздалым прогнозом: о гибели романа, о развитии «антиискусства» и «посткультуры» некоторые ученые давно уже пишут как о реальности. Что же касается «причин», то разногласий тут, как правило, нет. В конце своей публикации Кермоуд как бы мимоходом замечает: «Изменилась публика. Она воспитывается уже в новом окружении, ее учителя – реклама и телевидение». И хотя в финальной части симпозиума эта мысль прозвучала негромко, именно она и явилась стержневой идеей выступления «Лиснера». Именно это обстоятельство – изменение публики, ее запросов и вкусов – оказалось основной «причиной для волнений». Наконец к раскрытию и изучению именно этого факта и приглашает Кермоуд своих собеседников.

Вот как он это делает: «Говоря о предмете искусства, мы обычно подразумеваем продукт, доступный лишь более или менее ограниченному числу людей. Между „вышим“ искусством и его аудиторией – длительная история взаимоотношений: аудитория воспринимает язык или код, а художник, полагаясь на это понимание, стремится обогатить язык в надежде, что найдет человека, который сможет понять плод его поисков. Эту способность аудитория обретает, воспитываясь на уже существующих образцах искусства; следовательно, аудитория и искусство взаимосвязаны и находятся в постоянном развитии. Иногда происходят неожиданные, разрушительные перемены и связь рвется, но в общем процессе эволюции она вновь восстанавливается: язык искусства побеждает, так же как и люди, для которых искусство необходимо (хотя они – лишь небольшая часть всего общества).

Но многие наши современники считают такую точку зрения неверной. Они просто отказываются согласиться, что восприятие искусства зависит от культурного наследия, хотя они могут его и не знать... Отказ от прошлого и от творческой личности художника, разрушение кодов и иллюзий – черты нового мира. В этом мире новые средства информации и новая интерпретация происходящего... Аудиторию воспитывают не на классической культуре, а на насилии, на

Философское. Нодар Джин filosoff.org
современном окружении, в отрыве от исторического процесса. Соответственно состав аудитории очень быстро меняется так же как природа искусства и художника».

В этом отрывке Кермоуд выразил конфликтность ситуации: одни считают, что в процессе эволюции искусство выживает и «побеждает» благодаря постоянному развитию аудитории, другие думают, что отныне уже классическое искусство не является «необходимостью», ибо сегодня «распалась связь времен» и читателя воспитывают «в отрыве от исторического процесса». Мы хотим обратить внимание на то, что вопрос о судьбах современного искусства Кермоуд предлагает рассмотреть сквозь призму нынешних особенностей восприятия аудитории. До сих пор эстетико-социологической мысли в анализе искусства словно бы не хватало стереофоничности. Чаще всего искусство рассматривалось как «замкнутая структура», как «вещь в себе», его историческую судьбу не связывали обычно с сознанием адресата. Фрэнк Кермоуд использует «системный» подход. Суть его в следующем: концепция автономности художественной культуры словно бы игнорирует тот факт, что искусство – это «вещь для нас», что оно реализует себя лишь в контакте с публикой, что в качестве одного из основных условий своего существования оно требует восприятия. А значит судьбы искусства необходимо связывать с анализом изменения его аудитории.

«Системный» подход – не кермоудовское изобретение, хотя было бы неосторожным сказать, будто он пользовался шумной популярностью до появления «сенсационных» работ канадского социолога Маршалла Маклюэна. Впервые на Западе именно Маклюэн заявил «парадоксальный» тезис, что развитие новых технических средств связи вызывает решительный переворот в человеческом духе и психике, а, стало быть, и в искусстве. Эта идея сразу же обрела на Западе оглушительный успех, и «маклюэновские симпозиумы» стали ординарными явлениями в нынешней научной жизни. Канадскому профессору были дарованы громкие титулы «Коперника новой эры», «отца электронной религии», «интеллектуальной бомбы Запада». Между тем никто почему-то не вспомнил о том, что о революционной силе технического прогресса красноречиво говорил еще Маркс. Маклюэну удаются патенты на изобретение идеи о многозначительном различии визуальных и аудиальных средств связи, но еще Маркс писал, что «глазом предмет воспринимается иначе, чем ухом, и предмет глаза – иной, чем предмет уха». [80]

За мысль об определяющем значении техники Маклюэна называют «Архимедом, нашедшим точку опоры», но в одной из своих речей Маркс сказал, что «пар, электричество и сельфактор (т. е. технический прогресс – Н. Д.) были несравненно более опасными революционерами, чем даже граждане Барбес, Распайль и Бланки». [81] Маклюэновский афоризм «Средство есть содержание» называют на Западе «великим открытием», но еще Маркс догадался, что «весь наш прогресс... приводит к тому, что материальные силы (средство – Н. Д.) наделяются интеллектуальной жизнью (содержанием – Н. Д.), а человеческая жизнь, лишенная своей интеллектуальной стороны, низводится до степени простой материальной силы». [82] «Системный» подход находит у Маркса значительно более глубокое выражение: «Мы, со своей стороны, не заблуждаемся относительно природы того хитроумного духа, который постоянно проявляется во всех этих противоречиях. Мы знаем, что новые, силы общества для того, чтобы действовать надлежащим образом, нуждаются в одном: ими должны овладеть новые люди», которые являются «таким же изобретением современности, как и машины». [83]

В противном же случае, т. е. в том случае, какой подразумевает Маклюэн, а вместе с ним и Кермоуд, «эти противоречия» приводят к кризису сущностно-содержательных импульсов духовной жизни, и, стало быть, к гибели искусства.

Средства массовой коммуникации образуют сейчас новое «окружение». Если «надлежащим образом» не овладеть этим «окружением», если отказаться от контроля над ним, – оно провоцирует мощную культурную переориентацию публики. Впервые заговорили об этом еще тогда, когда стала очевидной особая, преобразующая роль новой художественной формы – кино. Несмотря на свою молодость, кинематограф оказался наиболее ранним видом т. н. «современной визуальной информации». Первый признак «современной визуальности» заключается в чрезмерной избыточности информации. Человек воспринимает сегодня гораздо больше информации, чем нуждается. Конечно, он привык осмысливать ее с традиционных социально-культурных позиций, однако, поскольку «всякая информация есть влияние», ее резкий количественный рост влечет за собой и качественное изменение личности. Человек идет уже не от

философское. Нодар Джин filosoff.org
личного опыта к знанию, но от знания к личному опыту. Французский
искусствовед Ж. Коэн-Сеа заметил, что «центром становится хаос поступающей
информации, человек же смещается с центра, где он пребывал во
вре-Возрождения». [84]

Второй – более интересный для нас – признак «современной визуальности»
выражается в максимальном подавлении воспринимающего воспринимаемым.
Прежнее, традиционное, «естественное» соотношение между этими двумя
феноменами разрушается: экран приходит в противоречие со зрительным залом,
он заставляет зрителя забыть о себе. Когда мы воспринимаем книгу или
театральный спектакль, мы еще можем принимать два ряда – ряд физических
ощущений, исходящих от воспринимающего, и ряд ощущений, исходящих от книг.
Эти два ряда совмещаются. Восприятие театра ближе восприятию книги, нежели
кино, ибо в самой природе театра существует договоренность со зрителем.
Поскольку же кино более достоверно, оно заставляет верить тому, что
происходит на экране. Здесь иллюзия «сосуществования» исчезает, в кино
зритель должен забыть себя: существует лишь зрительный ряд, который
захватывает его и злоупотребляет его чувствами как личности. [85]

В данном случае особое значение приобретает телевидение. Не только потому,
что оно является наиболее совершенным и популярным проводником информации.
Документальное телевидение оперирует реальными зрительными образами. В
литературе, например, между образом и прообразом находится слово. Слово –
это «промежуточное звено», своего рода «абстрагирование от
действительности». Это – субъективно преобразованная реальность, так же как
звук в музыке или цвет в живописи. Все прежние формы творчества
характеризуются этой обязательной предварительной субъективной обработкой
действительности. Но именно телевидение (документальное, конечно) словно бы
отказывается от традиционного «промежуточного звена» и в определенном
смысле сталкивает зрителя не с опосредованной реальностью, а с подлинной
жизнью. Столь резкое сближение двух сфер – творчества и реальности –
способно иметь и неожиданные последствия: сознанию нынешней аудитории
возвращаются (отчасти, а также в новом качестве) элементы
утилитарно-художественного мышления, которым обладал человек эпохи «единого
ансамбля», когда искусство существовало как органический элемент быта.

Определенное стремление к преодолению «промежуточного звена» и есть, в
сущности, то самое «разрушение кодов», око-тором пишет Кермоуд. Этому
разрушению сегодня способствует также и другой факт: как говорил Кант, «наш
век еще не просвещенный, хотя он век просвещения». [86]

Дж. Стайнер, известный американский теоретик и историк литературы,
свидетельствует, что «в США у половины населения грамотность находится на
уровне образования две-надцатилетних детей... По последним данным ЮНЕСКО, в
мире 50 % детей школьного возраста бросают школу раньше, чем становятся
грамотными. В странах Латинской Америки их число достигает 75 %». Еще
печальнее обстоит дело с эстетической грамотностью, ибо в искусстве истины
существуют не в качестве готовых к употреблению формул – они раскрываются в
результате постижения сложных шифров и условных знаков, которые выработаны
долгой и богатой художественной практикой человека. Эстетически
малограмотная публика нередко находит спасение в телевидении:
документальное ТВ оперирует относительно новым и значительно более простым
языком – языком изображения.

Его специфика заключается прежде всего в отсутствии (кажущемся)
специфических кодов и шифров. Изображение непосредственно, ибо является
формой мышления... Рассуждая о «классической культуре», защищая «галактику»
слова, Стайнер пишет: «Речь и письменное слово отражают суть вещей. Верно
подобранные и организованные по установленным правилам синтаксиса слова
представляют зеркало мира и его истории. Акт чтения является актом введения
в определенную реальность – введения, которое можно обеспечить лишь при
стабилизации и установленном™ значения лингвистической цепи».

Между тем, в отличие от Стайнера, еще Декарт говорил, что «наши мысли мы
связываем со словами, которые их точно не выражают». [87] Но если даже
Декарт ошибается, остается фактом другое: суть вещей отражает и
изображение, однако для «узнавания» оно не требует постижения особого
синтаксиса; акт восприятия изображения почти мгновенен, он меньше нуждается
в дополнительных условиях. Слово проникает в наше сознание как звено общей
лингвистической цепи, со взаимосвязи с другими словами, как часть единой
ли-лии (. А изображение как бы завершено внутри себя, являя

философское. Нодар Джин filosoff.org
самостоятельный. автономный фрагмент. Отсюда – определенная нелинейность, несюжетность, некоторая дискретность зрительного мышления. И если приплюсовать к этому объективно обусловленный факт эскалации зрелищного творчества (кп-ііо, телевидение, реклама), то можно зафиксировать еще одну конкретную тенденцию влияния новых средств коммуникации на художественное мышление: оно обретает элементы отрывочности, фрагментарности. Как бы ослабляя «линейные связи», оно помогает вырабатывать новые несложные принципы, которые, по выражению Кермоуда, позволяют «отрываться от исторического процесса».

Л. Фейербах говорил, что «фантазия происходит из королевского рода, а разум мещанского происхождения». [88] Нельзя, однако, считать, что подобное соответствие существует и между словом и изображением. Такое понимание вещи оказывается поверхностным сразу по двум причинам.

Во-первых, нельзя не помнить, что в основе своей слово – феномен картинный, т. е. изобразительный, о чем свидетельствует хотя бы пиктографическая история букв и словесных понятий. Нельзя не помнить, что литература в основе своей является именно изобразительным искусством, ибо с помощью слова изображает картины человеческого и природного мира. Любой художественный образ является в принципе изобразительным, визуальным, хотя в одних случаях эта визуальность носит непосредственный, безусловный характер (живопись, кино и т. д.), а в других (литература, музыка) – опосредованный, условный, как выражался Гегель, характер «чувственного представления, воспоминания и сохранения образов». [89] Нельзя не помнить, что литературное слово тоже рассчитано на достижение изобразительности, правда, так сказать, «идеальной», «психической», такой, какая существует только в сознании...

Во-вторых же, наивно думать, будто зрительное восприятие отличается «мещанским происхождением» и само по себе является пассивным процессом, не требующим активности фантазии. Оно вовлекает многочисленные источники информации помимо тех, которые воспринимаются глазом, когда мы смотрим на объект. В процесс восприятия включаются и знания об объекте, полученные из прошлого опыта, а этот опыт не ограничен зрением. Вещи – это больше, чем набор стимуляций; они имеют прошлое и будущее; когда мы знаем прошлое предмета и можем предсказать его будущее, восприятие предмета выходит за пределы опыта и становится воплощением знания и ожидания, без которых жизнь даже в простой форме невозможна... Восприятие и мышление не существуют независимо друг от друга. фраза «я вижу то, что я понижаю» – это не детский каламбур, она указывает на связь, которая действительно существует. [90]

И все-таки, в силу определенных причин триумфальное утверждение визуальных художественных форм вызывает глубокие изменения в сознании публики. Эти причины оказываются понятными именно при «системном» подходе. Вот почему, исповедуя тот же метод, что и Кермоуд, к аналогичному выводу приходит и Джордж Стайнер: «Художественное произведение и реакция читателя основываются и воспитываются на твердых нормах изученных образцов. Читатель должен быть соответственно подготовлен, прежде чем произойдет его встреча с книгой. А писатель обладает необходимым запасом знаний и материала, на который он может сослаться... Но эта богатая возможностями структура сейчас начинает разрушаться».

Запомним, что подобное «разрушение» беспокоит многих авторов, вместе с Кермоудом обратимся к его собеседникам: что же происходит с нынешним искусством? Чем оборачивается для него «разрушение структуры»? Вот что думает по этому вопросу писатель Баллард, который считает, что в последнее время с аудиторией произошли резкие перемены, сказавшиеся немедленно и на искусстве: «Само понятие литературного, книжного искусства, содержащего информацию, исчезло. Писатель, которого я считаю величайшим из ныне живущих – Уильям Берроуз – безусловно, необразованный в литературном плане человек. Он совершенно не похож на писателей предшествующих поколений. Лучшим примером служит тут Джойс: он называл себя частицей литературных и культурных традиций. Даже Хемингуэй чувствовал свою причастность к словесной культуре и литературной традиции. Я уверен, что писатели вроде Берроуза не относят себя к литераторам подобного толка. Они склонны видеть себя обыкновенными людьми, и потому их произведения так популярны».

Иными словами, действительно громкий успех Уильяма Берроуза Баллард, а заодно с ним и Кермоуд объясняют тем, что тот не «кодирует» язык своей прозы. Считая себя «обыкновенным человеком», он апеллирует в своих книгах к

философское. Нодар Джин filosoff.org
естественному, т. е. не книжному, но зрительному мышлению. Он комбинирует слова таким образом, что они, как бы минуя свое фиктивно-литературное значение, складываются в сознании в эсперанто зрительных образов. Берроуз создает иллюзию, будто вымышленное (художественный образ) реально, будто духовное материально, иллюзию документальности вымысла. В этом смысле он резко сближает творчество с реальностью, что, по мнению Балларда и Кермоуда, является необходимым условием, если нынешняя проза не желает «оказаться старомодной, как паровоз»:

«Наше окружение и без того перегружено вымыслом (fiction), [91] немислимыми фантастическими структурами – будь то авиалиния или кандидат на пост президента. Как можно заставить писателя создать серьезный роман о последних президентских выборах, если прототип главного героя сам является плодом чьей-нибудь фантазии».

Кермоуд, повторяем, полностью соглашается с Баллардом в том, что стремление к визуализации и документализации литературы является логическим следствием требований новой аудитории. Именно поэтому, пишет он, «изобразительные виды искусства лучше приспособились к ней; ясно, однако, что и мастеру письменного слова предстоит измениться, чтобы его искусство соответствовало требованиям нового читателя. Я спросил Берроуза, как он работает для этого нового читателя. Важно ли учитывать фактор влияния кинематографа и рекламы?»

Наивно было бы ожидать иного ответа, кроме того, который дал Берроуз: «Безусловно!» Хотя... На тот же вопрос противоположный ответ дает, например, известная французская писательница-авангардистка Ю. Кристева. Впрочем, противоположность ее ответа носит лишь мнимый характер, так же как мнимо ее заверение, будто «теоретическим базисом французского авангардизма (в частности, знаменитой группы „Тель-Кель“ – Н. Д.) является исторический и диалектический материализм». Материалисткой Ю. Кристева считает себя потому, (?) что, по ее словам, «авангардизм оказывает огромное влияние на социальные структуры общества». Но так же, как подобный «материализм» является чистейшим идеализмом, – аргументы, которые называет Ю. Кристева для доказательства герметической изолированности нынешней прозы, оказываются на деле свидетельством реального влияния на нее новых коммуникационных средств: «Мы работаем над синтетической литературой. Мы называем этот синтез „писанием“, или „экритюр“. Хотя коммуникация (в литературе – Н. Д.) ограничена возможностями письменного слова, но и в этой области происходят различные перемены. В романах нашей группы вы найдете помимо алфавитного письма ссылки на индийские и другие восточные памятники древности. Происходит расширение горизонта традиционных литературных форм, но не происходит смещения между границами литературного и телевизионного творчества».

Подобный авангардизм Кермоуд именует типографическим и книжным. Вернее было бы сказать, что он искусственно типографичен, нарочито книжен, и эта искусственность, эта нарочитость обусловлена тревожащим Ю. Кристеву успехом зрелищного творчества. В то же время ощущаемая ею «недостаточность» алфавитного письма, обращение к «восточным памятникам» (документам!) – это невольное признание капитуляции. Что же касается утверждения о «несмещаемости» границ, – оно выглядит как заклинание, как стремление выдать желаемое за факт. Вряд ли можно серьезно говорить о девственной чистоте литературы в то время, когда в той же самой Франции, как пишет Дж. Стайнер, «в 1969 году на человека пришла лишь одна прочитанная книга», когда «общество с несколькими частными библиотеками и резко уменьшающимся числом читателей может превратиться в мир с бесчисленными экранами, аренами и концертными залами».

Визуализация искусства, по мнению многих экспертов, создает иллюзию его документальности, иллюзию непосредственного приближения к жизни. Этот эффект обеспечивается еще одним частным обстоятельством: стремлением нынешнего искусства к «безыскусственности», к «не организованности», к «не сделанности». Эту тенденцию можно объяснить тем же влиянием новых коммуникационных средств, которые, как уже сказано, стимулируют несюжетное, фрагментарно-дискретное мышление. Однако есть и другие, социальные причины, на которые обратил внимание французский романист А. Роб-Грийе: «Мы связаны условностями, которые соблюдаем, ибо считаем, что им соответствуют аналогичные явления в самой реальности: сюжет, временная последовательность в романе, действующие лица и т. д. Но в реальности всего этого давно уже нет. Все кануло в небытие»...

«Прав ли Роб-Грийе? Важно ли учитывать фактор резких социальных перемен?» Этот вопрос Кермоуд обращает к тому же Берроузу, который считается в Америке писателем, наиболее чутким к «электронной эре». Вот его ответ: «Связное повествование имело свой смысл, но жизнь утратила эту связь». (Популярная идея. В эпоху космических скоростей ее склоняют часто, но еще в годы первых автомобилей писали, что мотор свыше сорока лошадиных сил уже уничтожает старую мораль. Однако эти слова В. Шкловского следует дополнять другою его же мыслью: «Скорость требует цели». [92] Иначе движение лишается смысла и становится цепью хаотических и безадресных рывков...). Современная проза, по мнению Берроуза, отказывается от традиционного компонента – связности, сюжетности; она стремится вплотную сойтись с жизнью. где «ничего такого давно уже нет». Нечто подобное происходит с музыкой. Так считает Джон Кейдж, известный американский теоретик и создатель алеаторной музыки, в которой «звуки организуются каузально, без соблюдения иерархии и гармонии», т. е. как бы даже не организовываются: «Природа есть множество вещей, причем каждая из них находится в центре вселенной. Это идея Востока. Она означает, что звук скорее звук сам по себе, чем слуга человеческого существа. Поэтому каждый из нас слышит звук свободно, на свой манер. Принято считать, что истина одна, а остальное – зло и неправда. Я – за множество истин. Наша жизнь полна противоречий. Современная социальная ситуация характеризуется тем, что мы отошли от условностей прошлого и подошли к новому мировоззрению. К началу. Я отказываюсь создавать какие-либо связи. Наша цель – снять барьер между жизнью и искусством».

«Снять барьер»! Наконец, произнесена фраза, ради которой и был затеян кермоудовский симпозиум. Кейдж называет это «нашей целью», но похоже, что эта цель совпадает с тенденцией самого искусства. Помимо многих иных указывает на это и факт возрождения устной поэзии, которая в Англии, например, «занимает огромное место». Поэт Монтгомери Стюарт заявляет Кермоуду: «Неожиданное появление большого числа молодых поэтов можно объяснить лишь тем, что их объединила и пробудила именно устная поэзия. В академической такое случается редко. Впервые за несколько веков у нас появились профессиональные трубадуры». Об этой тенденции «возвращения к устному творчеству» говорит, кстати, и Дж. Стайнер. Правда, он считает, что «следует делать разграничения: аудио-акустическая техника древних была консервативна, ее целью была точная передача и запоминание. Но нынешние аудио-визуальные средства массовой информации рассчитаны на максимум воздействия и обречены на молниеносное устаревание. Разница принципиальная».

Эта разница, по нашему мнению, обусловлена тем, что произведение современного устного творчества прилагивается именно к сиюминутным интересам и «устаревает» так же быстро, как прожитый день. В свою очередь, это обстоятельство оказывается лишним проявлением тенденции к «снятию барьера», стремления современного искусства к непосредственному участию в жизни, к растворению в ней. Еще до беседы с Кейджем о «снятом барьере» говорит фактически сам Кермоуд: «С изменением аудитории меняется также и взгляд художника на свою роль в искусстве. Это изменение вызвано технической революцией, поскольку техническая аппаратура в состоянии теперь создавать „продукты“, которые можно рассматривать как произведения искусства. Они – итог коллективных усилий людей, причем некоторые из них даже непрофессионалы».

Тему «снятого барьера» Кермоуд предлагает философу Р. Волхейму. По мнению Р. Волхейма, в современном искусстве наметилась, во-первых, тенденция к анонимному или коллективному творчеству и, во-вторых, тенденция, которая стремится затушевать роль профессионального художника и зрителя, точнее, сделать того, кто создает, и того, кто воспринимает, одинаковыми участниками.

Об этой тенденции сейчас на Западе говорят много, расценивая ее как фактор «снятого барьера». Художественный обозреватель французского еженедельника «Экспресс» П. Бийяр в статье с символическим заголовком «Искусство в жизни» пишет: «Никто не сомневается, что во вторник, в день, когда Лувр закрыт, „Джоконда“ остается укрытым от всех взоров шедевром Леонардо да Винчи. В то же время без посетителей „Резонатор“ Раушенберга (американский „поп-художник“ – Н. Д.) будет лишь зеркалом, а „Светильник“ Шёффера – бесполезным аппаратом».

Французский скульптор Шёффер на одной из парижских площадей, сконструировал

философское. Нодар Джин filosoff.org
башню. Она непрерывно крутится, светится и посылает звуки, используя для «изменения внешнего облика города» последние технические достижения. «Однако не зрелищный момент представляет наибольший интерес, – утверждает П. Бийяр. – Ее движение и функционирование управляются командным устройством, которое действует в зависимости от разнообразной информации (температура, уличное движение, скорость ветра, освещение, положение на Бирже, расписание отправления поездов с парижских вокзалов, загруженность телефонной сети). Цель ясна: перевести в цветовые формы жизнь города. Речь идет не только о слиянии технического прогресса с художественным творчеством, но и о создании в непосредственной связи с общественной жизнью нового аппарата, который был бы одновременно знаком, символом, пророчеством, эстетическим воплощением этой жизни».

О тенденции «снятия барьера» свидетельствует немало симптомов в современной культуре. Хотя и не всегда очевидный, это – процесс многогранный и многоплановый. Джордж Стайлер, например, усматривает его во «взаимопроникновении точных наук и художественной литературы», в том факте, ИТО «приемы художественной прозы проникают в нехудожественную, полудокументальную»: они, эти приемы, используются в биографиях, исторических и политических документах и в научной литературе. Иными словами, «изобразительность, стилистическая энергия, символические детали» и другие атрибуты традиционной художественной образности растворяются в повседневном, обыденном человеческом языке. Наконец, быстро и основательно размываются границы между отдельными жанрами и даже видами искусства. Размываются они и между традиционными культурными формами сознания, между религией и философией, политикой и наукой. Подобно Кермоуду и Стайнеру, интенсивное «рассасывание» классической культуры тревожит авторитетного английского издателя Колдера. Он считает: «снятие барьера» в конечном счете приведет к тому, что «не только книга отомрет, но и умение воспринимать искусство в индивидуальном порядке. Возникает коммуникальное искусство, потребляемое группами из 50–100 человек. Примером служат существующие лаборатории искусств. Маленькие аудитории, заполненные молодежью, презирающей „истэблшмент“ и проповедующей контркультуру, станут источниками бесконечных споров с остальной публикой». Колдер явно преувеличивает. Чувствует это и сам Кермоуд. Но если он предоставил ему право выступать последним, то не потому ли, чтобы довести идею «снятого барьера» до крайней точки?

И вот теперь, выслушав ответы участников симпозиума, можно наконец задать вопрос и самому Кермоуду. Итак, наметилась тенденция к тому, что искусство как бы документализируется, то есть растворяется в документе, в жизни, вплетается в быт, пытаясь «утвердить» свою органичность и «необходимость».

К чему же все это приводит?

В ответе на этот вопрос Кермоуд недвусмысленно категоричен: он считает, что, в конечном счете, этот процесс обернется бесповоротным крахом искусства, «концом его конца». *Fuit Illium!* – нет больше Трои! – вот финальная и паническая мысль английского профессора.

Между тем у этого вывода есть альтернатива.

Декарт говорил, что некоторые вещи не входят в круг наших понятий не потому, что этих вещей не существует, но потому, что наши понятия пока узки. Намечающаяся тенденция «к снятию барьера», которая сегодня не отвечает нашим привычным стереотипам и представлениям, может оказаться скоро... органическим и естественным звеном в общей структуре художественной культуры человека. Конечно, то, что называют «классической культурой», творчеством, освященным «молнией индивидуальности», искусством, которое подчиняется строгим и сложным традициям художественного гения, – все это вряд ли сойдет на нет; более того: «молния индивидуальности» будет всегда озарять путь культурному движению человечества. И в то же время, думается нам, искусство завершает оборот по спирали истории: от синкретического единства, когда оно было растворено в жизни, через длительный период развития в качестве самостоятельной духовной отрасли – к эпохе «снятого барьера».

Разделение труда послужило в свое время причиной резкого развития его эффективности. Точно так же вычленение искусства из общего жизненного ансамбля, обретение им собственных «рамочек» («рамочное искусство») оказалось некогда условием его роста. «Станок» («станковое искусство») сообщил ему

философское. Нодар Джин filosoff.org филигранность, и «станковизм» оказался обязательным этапом его биографии. Однако, подобно тому, как разделение труда, с другой стороны, связано с ограниченностью личности, [93] с «профессиональной идиотизацией», – длительное обособление искусства вызывает его разложение. Любое самоуглубление имеет предел, после которого оно становится удручающим и парализующим.

Подобно тому, как будущее личности лежит на путях универсального развития всех ее сущностных способностей, завтрашний день сулит искусству «возвращение» в материнское лоно жизни. Возвращение, правда, в новом качестве – в качестве формообразующего, но не декоративного элемента жизни.

Это стремление искусства сойти с устаревшего «прокрустова станка», вырваться за тесные рамки губительного «отшельничества» можно обнаружить сегодня повсеместно. Произведение «рамочного» искусства – это законченный в самом себе, отгороженный от жизни «опус», но сегодня уже принцип законченности-отгороженности нередко отрицается. Еще Лев Толстой говорил, что в старости ему стало «стыдно выдумывать», и он не хотел уже писать традиционно «художественное». Нынешнее искусство тяготеет именно к безусловности, т. е. «непритворности действий художника», к «рассекречиванию» процесса творчества, т. е. к размыканию его стародавних границ. Когда говорят, что даже последовательно реалистическое искусство 20-го столетия более условно по сравнению с 19 веком, то это не вполне точно. Дело не в большем количестве условностей, а скорее, в их самообнаружении. Искусство откровенно признается в своей «сделанности», вместо того, чтобы скрывать ее под покровом иллюзорного жизнелюбия. Художник не только представляет на всеобщее обозрение результаты своего труда, но и делает их настолько прозрачными, что в них просвечивает и сам труд, и сам процесс. Такова реакция против «игры и иллюзии», [94] против приевшейся позы снобистской обособленности от жизни.

Но более непосредственная и сильная реакция – это повторяем, настойчивая «документализация» и «утилитаризация» художественного сознания. Именно этот процесс при благоприятном социальном климате может привести со временем к тому, что поэтическое станет формой существования практического. Формой, а не украшением: формирование жизненного материала, документа по принципу «чувственной идеальности», непрерывное художественное «облучение» быта. Вот почему и верится нам, что искусство «в его классическом понимании» (как автономная, узкоспециальная духовная отрасль) – проходной этап художественной истории общества. Такова уж логика его развития. Записав эту мысль, мы, быть может, злоупотребили правом на гипотезы, но именно в подобных случаях древние римляне и говорили, что злоупотребление не исключает правильного употребления.

Таковы, по нашему мнению, лучшие, а стало быть, подлинные перспективы «снятия барьера». Что же касается кермо-удовского апокалиптического пессимизма, это тот самый случай, когда следует вспомнить о понятии «буржуазной ограниченности». Да, он прав, когда говорит, что искусство, порожденное «новой техникой», может нести информацию, которая служит не добру, а злу. Но ведь и старая техника не служила только добру, так же, как и «классическая культура» оказывалась порой злой.

Здесь идет в расчет иной фактор: конкретные социальные условия, в которых живет человек, его моральные принципы и т. д. Что же касается философско-феноменального аспекта отмирания искусства «в его классическом понимании», то, очевидно, не стоит трубить тревогу подобно Кермоуду или Стайнеру. Благо, последний сам чувствует, что «жизненность формы и выражения уходит, хотя ностальгическое или пародийное „оживление“ может продолжаться». Сегодня часто вызывают вернуться к гению Джорджа Эллиота и Льва Толстого. Это напоминает призывы конца 17, 18, 19 веков вспомнить об эпическом наследии Гомера, Вергилия, Мильтона. Поэтам потребовались века, чтобы понять, что эпос ныне устарел, это жанр, чьи социальные, стилистические и метафизические предпосылки нельзя искусственно возродить. И, подобно тому, как кончина эпоса оказалась моментом дальнейшего развития художественного гения, наступление новой культуры следует расценивать не как кризис, но как историческую диалектику искусства. Ведь «очень нередко сегодня не видим глазами Того, что назавтра самим нам должно показаться азами» (Л. Мартынов). [95]

Между тем о «завтрашних азах» догадывались еще вчера. Даже те, кого нынешние пессимисты чаще всего цитируют в своих опусах. Гегеля, например,

философское. Нодар Джин filosoff.org называют крупнейшим экспертом в вопросе кризиса искусства, но он был оптимистичнее, чем принято считать. Рассуждая о закате искусстве., тот же Гегель оставлял ему и шансы на «спасение»; он усматривал их в развитии документализма, в слиянии чувственного и теоретического отношения к миру, в максимальном приближении к жизненным формам.

Однако «снятие барьера» в условиях, где эстетическое отчуждено от практического и противопоставлено ему, действительно, обрекает искусство на губительные «мутации и упадки», как выразился Кермоуд, и придает самому процессу болезненные и вульгарные формы. Но если бы не упомянутая «сословная ущербность» мышления, Кермоуд нашел бы, очевидно, выход из тупика. Так, как сделал это его соотечественник и коллега Герберт Рид: «Вопрос будущего заключается в том, оставим ли мы искусству место в общей модели нашей культуры. Искусство должно быть нам необходимым, как хлеб и вода. Его следует называть не гостем, а членом семьи. Но для этого нужно открыть новый способ жизни.» [96]

Вот эту фразу и можно, наконец, считать ответом на заглавный вопрос Кермоуда: „Нужна ли элита?“

2. ДВА ШАГА ВПРАВО, ИЛИ „ЛЕВЫЙ“ ПОДХОД К БУДУЩЕМУ ИСКУССТВУ

„Подобно тому, как запрещено разрешать всё, что запрещено, – запрещено и запрещать всё, что разрешено“.

Гемара

„Человек свободный ни о чем так мало не думает, как о смерти, и его мудрость состоит в размышлении не о смерти, а о жизни“.

Б. Спиноза

В самом преддверии нашей эры, в эпоху „золотого века“ императора Августа, римский поэт Гораций заметил, что „душа, довольная настоящим, не станет думать о будущем“. Если эта мысль не имеет канонической силы, то на фоне нынешнего взрыва прогностических интересов в сегодняшнем мире она довольно уместна. Древнеримские историки писали, что счастливые современники и соотечественники божественного Августа не мечтали не только об ином пространстве, но и об ином времени. Летописцы нынешнего мира признают, что их современники то и дело буквально выворачиваются в поисках изощренных форм эскапизма т. е. отчуждения от настоящего, которым „душа не довольна“. Подобно ностальгическим вздохам по дням минувшим бегство в будущее становится модной формой духовного эскапизма.

В последние годы, однако, развитие футурологии продвинуло на самый передний план именно проблемы искусства. Объяснять это можно сразу несколькими причинами. Во-первых, духовно-эмоциональная связь человека с миром, которую выражает и моделирует искусство, является по существу наиболее „показательным“ моментом истории личности и наиболее уязвимым местом в структуре бездуховного общества. Во-вторых, в эпоху „удручающей техницизации“ жизни большинству нынешних экспертов искусство представляется неожиданным и щедрым источником новых социальных идей. И, наконец, никогда еще не становилась столь очевидной и явной связь между эстетикой и политикой, искусством и жизнью. Эта изначальная связь стала сегодня проступать наружу столь резко и всеобъемлюще, что недовольство жизнью выражается уже в форме отрицания искусства.

„Мысль о кончине искусства превратилась в трюизм! – именно этой фразой Герберт Маркузе и открывает свое последнее эстетическое эссе, в основу которого легла публичная лекция, прочитанная им в рамках организованного нью-йоркским Гугенхаймским музеем симпозиума о будущем искусства, [97] – Радикалы отрицают уже искусство как часть буржуазной культуры. Мы являемся свидетелями не только политических, но и сугубо эстетических атак на искусство как таковое. Дистанция и разобщенность между искусством и реальностью ныне уже отрицается и уничтожается. Искусство, если оно чего-нибудь и стоит сегодня, должно стать частью самой жизни, направленной против существующего стиля бытия с его институтами, с его материальной и интеллектуальной культурой, с его видимыми и невидимыми обычаями, с его манерой работать и развлекаться“.

Эта „внезапно“ проступившая связь между эстетикой и политикой побудила того же Маркузе отвечать на вопрос, „как изменить мир, изменить в самое короткое время, быстро и основательно?“ в форме рассуждения о судьбах искусства.

На связь двух этих вопросов фактически указывал еще Маркс: если, с одной

философское. Нодар Джин filosoff.org

стороны, смысл истории заключается а эстетизации жизни, если Гомо Саппенс должен подняться в своем развитии до уровня Гомо Эстетикус, то, с другой, – то или иное общество, враждуя с искусством, обнаруживает свою антиисторичность. Кажется, и эта мысль превратилась уже в трюизм. Не рискуя уже ее оспаривать, адвокаты насущного мира заняты сейчас поисками наиболее удобных для себя продолжений, этой марксовской тезы...

Как известно, официальная пропаганда именует Маркузе „самым несговорчивым бунтарем и самым радикальным марксистом современности“. Тем более странно, что администраторы от немарксистской идеологии, предприимчивые организаторы тотального эскапизма, фабриканты веселящего интеллектуального газа, словом, все ревностные защитники „существующего стиля бытия“ приглашают продолжить эту марксову идею именно Маркузе. Странно, что именно его мысли о будущем искусства они и трубят в громкие иерихо-новы трубы. Однако поскольку в привязанности к истинному марксизму их еще никто не уличал, постольку здесь следует искать трезвый расчет, в чем, собственно, конечные выкладки Маркузе не оставили никаких сомнений.

В предисловии книги, где помещено эстетически-футурологическое эссе Маркузе „Искусство как форма реальности“, указано, что „выдающийся диалектик“ и бессменный форвард „новых левых“ в своих рассуждениях о будущем искусства руководствуется собственными идеями о будущем мира, однако-де эти идеи порождены „марксистской традицией социальной философии“. Между тем стиль маркузианских рассуждений о судьбах искусства свидетельствует, что скорее всего они спровоцированы той давней традицией европейской социальной философии, которую Ницше назвал „восхождением нигилизма“. Добавим: и пессимизма.

Родившись еще в меланхолических писаниях немецких романтиков и в капитальных лекциях Гегеля, тезис о кончине искусства стал сегодня чуть ли не азбучной истиной. „Западная душа, – говорил Шпенглер, – осуществила все свои возможности без остатка, и искусство уже умирает от старческой слабости“. [98] Другие выражаются иначе, но суть та же: романтический максимализм творчества не „монтируется“ с антиэстетическим характером современности, а потому искусство сходит со сцены подобно тому мавру, который уже сделал свое дело.

„Восхождение пессимизма“ оборвалось столь же неожиданно, сколь и недавно. Будущим историкам, очевидно, будет нелегко установить, кто же первым сказал „Э!“, однако к нынешнему дню, кажется, наметилась уже новая тенденция в размышлениях об искусстве, тенденция... оптимистического осмысления его кризиса. Со стороны это походит на психотерапию, но факт остается фактом: если еще вчера буржуазные прогнозисты сочиняли отходную искусству, – сегодня они говорят о его новой потенции. Цивилизация не убивает искусство, как считали-де прежние „титулярные философы“, но, наоборот, развивает принципы его бытия, точнее, воскрешает в новой оркестровке мелодии эпохи первобытного коммунизма, когда художественная культура существовала не обособленно, но как органическая часть единого жизненного ансамбля. Так, Дюфрэнн, настоятель популярной феноменологической школы, усматривает шансы искусства в решительном движении назад, вспять, в оживлении „первоначальных структур“, в сотворении произведений на манер давно сотворенных, ибо-де „метафизическая цель творчества – возвращение“. Гегелевский тезис о „свертывании“ искусства он именуется наивной догадкой пессимиста. В то же время те некоторые оптимисты, которых гегелевские пророчества все-таки впечатляют, прогнозируют более осторожно: в будущем мы будем потреблять искусство... прошлого.

Осторожных оптимистов, однако, меньше; по крайней мере, сейчас популярнее те, кто нынешний кризис считает началом нового этапа художественной эволюции насущного мира: искусство преодолевает свою традиционную рамку, растворяется в реальности, в документе, в факте и становится „закваской“ всевозможных жизненных процессов. На обетованную землю Запада сходит-де Мессия духовной свободы и гармонии: прекрасное становится формой существования практического.

Эта мысль успела уже обрасти целым рядом хитроумных „доказательных“ систем и длинным списком обозначений „нарождающегося“ искусства: нерамочное, нетрадиционное, свободное, минималистское, реализованное, живое, антиискусство, искусство снятого барьера и т.д. И уже совсем недавно пущен в ход еще один термин, который доложен интегрировать прежние и точнее выразить смысл всей этой новой эстетико-социологической авантюры:

Философское. Нодар Джин filosoff.org
„искусство как форма реальности“.

Именно этот термин Маркузе и подвергает тщательной „марксистской“ экспертизе. Прежде чем выразить отношение к нему и к тому искусству, которое, как предполагается, стоит за этим термином, Маркузе напоминает читателю свое внимание сущности художественного творчества. Между тем читатель помнит, что собственно маркузианское, т. н. критическое представление об искусстве есть скорее всего некритичный «коктейль» из марксистских, фрейдистских, ницшеанских, шиллеровских, сюрреалистских и экзистенциалистских идей. Искусство, считает Маркузе, является лишь производной фантазии, которая понимается им не как высшая форма развития интеллекта, не как особый продукт человеческой практики, но именно и только как средство «трансцендентального пренебрежения» (Маркс) реальностью, как фрейдистское выражение «бессознательно-инфантильного»: «фантазия, несмотря на репрессивное воздействие жизни, сохраняет в девственности внутренние требования целостного индивида, требования, которые созвучны с родом и архаическим прошлым. Воображение художника оформляет бессознательные воспоминания о несбывшемся освобождении». [99]

Эта идея понадобилась Маркузе для того, чтобы придти к совершенно неожиданному «истинно марксистскому», а по существу – истинно экстремистскому выводу: искусство суть политическая сила! И только! «Как только искусство вышло из магической стадии своего существования, как т. оно перестало быть утилитарным, как только оно выделялось в самостоятельную отрасль социального разделения труда... оно превратилось в силу в обществе, а не в силу общества».

Поскольку фантазия ограждает личность от «репрессивного воздействия жизни» и навязывает ей «мощные свррс гаты интересов», «иллюзорное удовлетворение», «наркотические средства» (Фрейд), постольку, считает Маркузе, искусство как форма фантазии превращается в наших руках в политическое оружие, «гарантирующее» защиту от «существующего стиля бытия». Однако, подобно любой политической силе, искусство, по мнению Маркузе, способно не только отрицать, но и утверждать этот стиль. И тем и другим оно обязано своей форме. [100]

С одной стороны, «искусство – это отчуждение. Независимо от того, как мы определяем искусство, в каких отношениях оно находится с утвержденными ценностями, со стандартами вкуса, привычек и т. д. – оно есть всегда нечто иное и большее, чем простая эстетическая сублимация (здесь в смысле возвышения – Н. Д.) реальности. Даже наиболее реалистическое творчество конструирует реальность на свой лад; оно создает своих людей, свои предметы, свой пейзаж, свою музыку, вскрывая тем самым то, что в повседневной жизни остается невысказанным, неувиденным, неслышанным. Искусство – это отрицание».

Однако, продолжает Маркузе, наряду с этим художественное творчество обладает и «аффирмативной», утверждающей силой: форма сообщает искусству праздничную, сублимативную функцию; она обеспечивает удовлетворение неудовлетворенных в жизни желаний, образует яркий просвет в ужасающей рутине жизни, доставляет наслаждение и тем самым примиряет человека с существующей действительностью.

...Будучи частью истэблшмента, искусство поддерживает его; будучи же частью, отчуждающейся от истэблшмента, оно выступает как негативная сила. История искусства есть гармонизация этих антагонистических начал.

Так было всегда, как же будет завтра?

Китайские радикальные гадатели «от Маркса» видят в искусстве такую политическую силу, которая будет именно п только утверждать их маоистский истэблшмент; негативная сила искусства исчезнет, ибо-де отрицать будет нечего: повсюду установится благостная погода, и художникам останется воспевать солнце, «прекрасное, как лик председателя Мао». Другие «марксисты», как, например, австриец Э. Фишер, которого нередко обвиняют в крайнем либерализме, пророчат обратное: искусство выживет именно и только как форма отрицания реального мира.

Что же думает глашатай «третьего пути», «выдающийся диалектик» Маркузе?

Поначалу создается впечатление, будто он не сворачивает ни вправо, ни

влево, а, повинуюсь стрелке марксистского компаса, идет дальше и глубже. Искусство останется политической силой, заявляет Маркузе, но если раньше, благодаря его способности к одновременному утверждению и отрицанию реальности, создавалась иллюзия слияния истины (действительности) и красоты (фантазии, творчества), иллюзия некоей «вселенской гармонии», – сегодня в биографии искусства наметился новый этап, чреватый серьезными последствиями.

«Предпосылка искусства заключается в радикальном обследовании и подавлении действительности, но будучи эстетическим, это подавление умиротворяло и доставляло наслаждение. Искусство было всегда хеппи энд. Форма анестезировала боль, доставляемую содержанием: ужасы, перенесенные на полотно Гойей, вызывали восхищение. Традиционные изображения распятия Христа все еще являются лучшим примером этого эстетического феномена. Ницше видел в изображении распятия заговор против самой жизни, против здравого смысла, красоты, здоровья, храбрости духа, чистоты души. (В сочинении „Антихрист“ Ницше, действительно, поражен тому, что изображение страданий Христа, который испокон веков считался символом всех истинных добродетелей, доставляет неподдельное наслаждение).

Эта ницшеанская формула проливает свет на причины нынешнего похода против искусства как части аффирмативной буржуазной культуры». Сегодня, заключает Маркузе, в эпоху «жесточкого конфликта между потенциальным и действительным», иными словами, в эпоху крайнего обострения известных социальных противоречий, в эпоху, когда истина все энергичнее выявляет свою несовместимость с красотой, традиционная способность искусства к эстетической сублимации (возвышению) жизни начинает уже оскорблять человека. Надобность в искусстве как в утверждающей политической силе пропадает. Антиэстетическая жизнь решительно протестует против ее «украшения» в форме искусства.

«Похоже, что искусство исчерпывает уже свой исторически лимит. Похоже также, что его познавательная функция уже не в силах повиноваться гармонизирующему закону красоты, и противодействие между формой и содержанием приводит к разрушению традиционной формы».

Так, по остроумному наблюдению Маркузе, начинается история внутреннего разложения традиционного искусства, так рождается идея разрушения традиционной формы, идея растворения искусства в неэстетических сферах, идея искусства как формы реальности.

Сама по себе эта идея является попыткой насильственно удержать катастрофически быстрое размежевание искусства с нынешней «репрессивной» реальностью. Поскольку по отношению к искусству эта реальность обнаруживает полную органическую несовместимость, предпринимаются попытки насильственного разжижения художественных форм до такой консистенции, чтобы они, как некогда встарь, смогли бы служить ферментом и закваской классических жизненных процессов. Однако «пропасть, которая отделяет искусство от реальности, может быть преодолена лишь в той степени, в какой сама реальность проявляет притяженность к искусству как к своей естественной форме».

Это совершенно верно, но надо добавить, что первым догадался об этом не Маркузе. Мысль об обусловленности судьбы искусства социальным принципом давно уже обрела аксиоматическую силу даже у буржуазных экспертов. Когда в свое время американский философ Сантаяна уподобил искусство женщине и сказал, что «сначала она чарует, не замечая этого, затем прибегает к искусственным средствам, чтобы чаровать, наконец, наступает раскаяние и желание вернуть себе невинность», – то уже тогда было ясно, что «возвращенную невинность» можно сохранить лишь в том случае, если жизнь перестанет быть пошлым насильником. Когда другой философ, англичанин Г. Рид, писал, что «вопрос будущего в том, сможем ли мы сохранить искусство в его природной сущности», – он прекрасно понимал, что для этого «следует открыть новый способ жизни».

Казалось бы, Маркузе, который столь охотно и часто присягает Марксу, призван пойти дальше и трезвым, аналитическим тоном побеседовать с читателем не только о принципе того «нового способа жизни», который способен обеспечивать искусству естественное развитие. Вместо этого, проявляя все классические признаки печально знаменитой «детской болезни левизны», он монотонно повторяет: искусство будет существовать лишь в том

Философское. Нодар Джин filosoff.org
случае, если не будет существовать этот мир.

Какой мир не должен существовать? Какой должен? Второй вопрос Маркузе попросту опускает, ибо ни теоретический, ни практический опыт ответа на него не может впечатлять. Правда, иногда в подобных случаях Маркузе заводил речь об обществе, которое сам же называл «величайшей утопией», об обществе, которое должно отказаться от традиционного человеческого типа и наличных форм его наличного бытия, отвергнуть их так же, как нравственность, которой оно обязано своим происхождением и основанием... «Эстетической реальностью стало бы общество как произведение искусства». Примечательно, что если еще совсем недавно эту «величайшую утопию» Маркузе считал «радикальнейшей возможностью освобождения», то уже в новом эссе он пытается быть сдержаннее, и потому позитивный пафос своей программы стремится выразить лишь в отрицании. Однако, как и прежде, отрицание получается у него механическим, анархическим, формально-логическим, абсолютным, абстрактным, экстремистским. «Выдающийся диалектик» забывает, что любое отрицание должно быть диалектическим, причем забывает умышленно, обвиняя самого Маркса в том, что тот-де отрицал «недостаточно радикально».

Стремясь к радикальности, Маркузе договаривается до поэтического абсурда: «Притяженность к искусству может существовать лишь в мире, где люди будут наслаждаться бесконечной печалью Бетховена и Малера, ибо эта печаль будет подавлена и обезврежена в царстве свободы».

Где же оно находится, это царство? Как придти туда? Маркузе знает лишь где оно не находится и знает, что и западный, и восточный пути «ведут на туда». Он уподобляется грозному персонажу из старой сказки, который велел герою «пойти туда, не знаю куда, принести то, не знаю что».

Марксистский социализм, по мнению Маркузе, не сможет обеспечить искусству будущее, ибо-де он не отрицает начисто старую, «темную» культуру, а, наоборот, развивает ее. Свет, хочет сказать Маркузе, может быть лишь там, где отвергнута тьма. Но ведь, как остроумно записано в ленинских «Философских тетрадах», «в чистом свете столь же мало видно, как в чистой тьме». [101] Идея социализма развилась из суммы человеческих знаний, и именно в этом смысле она является отрицанием устаревшего принципа жизни, как такого опыта, который помимо прочего уже не способен «терпеть» красоту и искусство. С другой же стороны, являясь развитием (революционным) всей предшествующей культуры, социализм, разумеется, далек от мысли вместе с водой выплескивать и ребенка: он не может отрицать основные, проверенные историей нравственные заповеди, лучшие откровения гуманистической воли, подлинные представления о красоте. Социализм не может не сознавать того, что истины, если даже они старые, не перестают быть истинами.

Что же касается маркузинского «радикального» социализма, то именно он, а не реальный, «марксистский», социализм оказывается на поверку уступчивым: когда Маркузе, заботясь о судьбах искусства, с одинаковым пафосом отрицает и «аффирмативный Запад», и «аффирмативный Восток», он, по существу, ставит между ними знак тождества и уже с «черного хода» выходит на популярную идею тотальной конвергенции.

Парадоксально: именно экстремизм, который расценивается обычно «шагом влево», и подтолкнул Маркузе вправо. Спонтанный бунт, породивший у него анархический образ лучшего, эстетического, мира и обусловивший его критику реального социализма, и является по существу первым широким шагом вправо. Второй подобный шаг – это неожиданное благословение и оправдание откровенно эскапистского искусства.

Восстание против формы, рассуждает Маркузе, имеет долгую историю; со временем этот процесс должен был подвести к идее, которая поднята на щит нынешней конформистской эстетики, к идее полного отречения от формы. Однако этот путь приведет «к самоуничтожению искусства, ибо оно не может осознать себя без представления о себе как о фору даже тогда, когда хочет предстать в наиболее „реальном“. „живом“ облике. Поэтому восстание против формы – это иллюзорное преодоление отчуждения искусства от жизни».

Здесь совершенно справедливо Маркузе подозревает даже большее: «Весь этот шумный поход против формы, против буржуазного истеблишмента с его традиционным искусством, – не является ли он, в свою очередь, частью буржуазного эскапизма, своеобразной формой индустрии развлечения, не есть ли все это такая же музейная культура?»

Когда, например, т. н. «живой театр», стремящийся якобы уйти от ненавистного истэблшмента с его традиционным представлением о форме искусства, «уничтожает дистанцию между актерами, аудиторией и аутсайдом и утверждает близость, идентификацию с актерами и их сообщениями, он ведь тем самым вводит негацию в повседневный универсум и в результате заставляет воспринимать ее как естественный, легкопостижимый и даже радостный элемент этого универсума». Негация, отрицание становится, по мнению Маркузе, частью представления, разновидностью игры, в результате которой «иллюзия скорее усиливается, чем уничтожается».

Между тем ещё совсем недавно Маркузе ратовал именно за иллюзию и игру, обнаруживая тем самым маятниковый характер своих философско-мировоззренческих модуляций. Вскоре после т. н. «майского восстания», [102] разубедившись в реальной политической силе своего «радикализма», он стал вдруг исповедовать наскоро сфабрикованную им же религию «нового утопизма». Будущее человечества предстало перед вчерашним бунтарем и ниспровергателем бескровно обеспечиваемым царством Великой Игры и Вечных Иллюзий. «Новый утопизм» Маркузе обрел внезапно преимущественно позитивный пафос: он отвергал и отрицал уже не всё, как прежде, но только... труд. Именно труд казался ему после «майского восстания» источником всех людских несчастий и невзгод, именно освобождение от сизифова труда представилось ему единственно спасительным путем к освобождению человека, к возвращению того райского (в прямом смысле) благоденствия, когда человек за земные свои прегрешения не был ещё проклят Саваофом на бесконечный труд «в поте лица». Но подобно тому, как в своем неприятии труда Маркузе отнюдь не оказался сколько-нибудь оригинальным, не блеснули новизной и частные – эстетические – выводы теории «нового утопизма». Поскольку, писал тогда Маркузе, искусство есть не только фантазия, не только вымысел и творчество, но также и труд, постольку-де следует освободиться и от искусства как конкретной разновидности профессиональной активности человека. «Искусство, – писал он тогда, – станет неотъемлемым фактором формирования качества и „вида“ вещей, формирования действительности, образа жизни. Это означало бы упразднение искусства – конец отделения эстетического от реального. Искусство вновь обрело бы некоторые свои простейшие технические свойства – как искусство изготовления (в том числе поварское!), культивирования, „выращивания“ вещей, причин им форм, не противоречащих ни их природе, ни чувствам человека».

Так писал Маркузе не многим раньше той статьи, с которой мы начали речь о нём. Иными словами, незадолго до отрицания искусства как «формы реальности», Маркузе утверждал необходимость восприятия искусства как составного органического элемента жизни, как её «игрового» выражения. Сама жизнь станет одним сплошным карнавалом, [103] а искусство превратится в сферу «массовых импровизаций» и потому дистанция между ним и жизнью сойдёт на нет, так же как совершенно абсурдным окажется-де существование специальных художников-профессионалов.

Эта идея полного растворения искусства в жизни, муссируемая не только в работах одного Маркузе, к концу прошлого десятилетия обрела неожиданно широкую популярность. И столь же неожиданно Маркузе не только отказался от неё, но и ополчился против своего же детища. Остается только гадать – что же побудило его на столь внезапный и безоговорочный разворот? Быть может, – несколько шаржированное и облегченное толкование, которое нашла его идея в современной социальной философии, а может-попросту его неусыпная мания отрицания. Отрицания всего, что находит какое-либо признание и обретает какую-либо утвержденность.

Так или иначе, если позавчера Маркузе был бунтарём, а вчера голосовал за «новый утопизм», если позавчера он защищал идею обособленности искусства от «одномерного» общества, а вчера ратовал за включенность искусства в программу вселенского карнавала, то уже сегодня он стал отрицать искусство как «производительную форму» нынешнего мира, как его интегральную часть. Учитывая карнавальные пристрастия Маркузе и его любовь к «площадным манифестациям», следовало бы, пожалуй, говорить не столько об эффекте маятника, сколько об эффекте карусели, которая обеспечивает постоянное возвращение на «круги своя».

Итак, Маркузе вернулся сегодня к тому, что т. н. «живое искусство», «искусство как форма реальности» является лишь пошлой разновидностью преодоления пропасти между истиной и красотой. За каким же искусством тогда

философское. Нодар Джин filosoff.org
будущее? Вот его ответ: «Подлинный авангардизм наших дней заключается не в том, чтобы затушевать дистанцию между искусством и жизнью, но в том, чтобы расширить и увеличить ее».

Это – т. н. беспредметное, нефигуративное, абсурдистское, абстрактное, одним словом, «нереалистическое» искусство. Оно растягивает дистанцию до такой степени, что подчеркивает антигуманность реального мира и его несовместимость с эстетическим. Именно таким и представляется ему, например, театр Беккета, который между тем поучает зрителя не только о неэстетичности буржуазного истэблшмента, но и о метафизической абсурдности человеческого бытия вообще, не только об антигуманности буржуазной логики, но и о бессмысленности и смехотворности мышления как такового. Однако такое искусство Маркузе считает грозной политической силой, нацеленной в сердце западного истэблшмента.

Вряд ли стоит пространно доказывать, что и это искусство оказывается на деле всего лишь тем болеутоляющим наркотиком, который заглушает страдания износившегося сердца. Искусство, по мнению Маркузе, является политической силой. Но политической силой, как говорил Маркс, идеи становятся тогда, когда овладевают массами. Искусство, которое «прописывает» Маркузе, отчуждено от масс, а потому о силе его думать наивно. Наивно считать его наиболее действенным средством эстетического отрицания репрессивного истэблшмента. В лучшем случае можно было бы, вероятно, сказать, что это – всего лишь аристократически-снобистское и безадресное «пфе!», выдавленное эстетствующим пессимистом между сытным обедом и дорогой сигарой. Если же называть всё своими именами, то подобное искусство – «авангардизм Шенберга и Веберна, Кафки и Джойса, Стокхаузена и Беккета» – тоже является определённой разновидностью эскапизма, «надёжной» формой бегства нынешнего интеллектуала от ужасов «репрессивного мира».

Авангардистское искусство, которому Маркузе сулит большое будущее, есть именно интегральная часть конформистского духовного производства. Вот почему некоторые «капитаны пропаганды» прямо-таки умиляются, когда «самый левый форвард» Герберт Маркузе демонстрирует глубокие рейды по правому краю и заявляет, что авангардизм и является фактически лучшей перспективой развития искусства, что именно авангардизм и лишает силы давнюю идею о кризисе и гибели художественной культуры.

Ради подобных рейдов марксист Герберт Маркузе и приглашался в футурологические клубы, где «души, недовольные настоящим», гадают о будущем таким образом, чтобы в конце концов создать иллюзию нормальности своего мира. И. Гердер сказал как-то, что «при ходьбе мы поворачиваемся то вправо, то влево». Перефразируя известное в эстетике выражение, подобное движение можно было бы назвать «незаинтересованным хождением». Оно, это хождение, становится «заинтересованным» и тенденциозным, когда, скажем, «поворот вправо» мы не перемежаем «поворотом влево». Но если сделать вправо два шага подряд, то такое «заинтересованное» движение оборачивается уже конкретной позицией.

3. КОМПЬЮТЕРНАЯ ЛИХОРАДКА, ИЛИ «НОВЫЙ» ПОДХОД К БУДУЩЕМУ ИСКУССТВА

«Сколько поломано перьев, сколько истрачено чернил для того, чтобы описать то, чего никогда не было и не будет».

Мидраш

«Едва ли не важнее знать то, о чем не надо думать, чем то, о чем надо думать».

Л. Толстой

Американский культуролог Дуглас Дэвис издал недавно капитальное сочинение «Искусство и будущее». [104] Пафос этого сочинения заставляет вспомнить слова, которые 400 лет назад произнес философ Ф. Бэкон: «некоторые люди настолько чувствительны к стеснениям, что даже свои пояса и подвязки считают оковами и кандалами». [105] Эта мысль могла даже послужить эпиграфом к книге Д. Дэвиса, ибо весь свой полемический пыл он обращает против тех «чувствительных» ревнителей искусства, которых «стесняют» наука и техника.

Проблема будущего искусства оказалась сегодня едва ли не центральным звеном западной прогностики. Дело в том, что в эпоху «удручающего техницизма» и тотального нашествия компьютеров искусство воспринимается как последний оплот духовных и эмоциональных ценностей человека. Возрождение мертвого латинского глагола *compute* (считать) большинство нынешних экспертов расценило как символ мертвенного рационализма и жестокого кризиса

гуманитарных начал. Подобное восприятие научно-технического бума ярче всего проявилось в концепциях фатальной гибели искусства. Быстрое размножение этих концепций было обусловлено тем необратимым процессом, который Ницше назвал настойчивым восхождением нигилизма. Однако, как резонно заметил тот же Бэкон, «если человек бодрствует слишком долго, то, вероятнее всего, он заснет». [106] И потому беспробудные стенания по поводу заката искусства заглушаются сегодня торжественным тушем в честь повсеместной интервенции компьютеров.

«Не тревожьтесь, дорогие друзья: искусство умирает, но остается наука. Нет ничего дурного в том, что отныне мы больше не будем нуждаться в Гомере, Шекспире, Монтеверди и Моцарте. Компьютеры обеспечат нас той премудростью и радостью, которая необходима обществу в пору его истинной зрелости». Эти слова принадлежат американскому фантасту А. Кларку и извлечены из его нового специального сочинения «Доклад о планете ТРИ». [107] Известно, что разум не может быть теоретическим, не будучи практическим. На фоне знаменитой идеи Маркса о враждебности мира «пользы» художественному творчеству теоретические экзерсисы А. Кларка отдают изрядной долей практицизма – стремлением благословить мысль о безыскусственности общества без искусства. Считается, пишет он, «что искусство является компенсацией многих лишений реальной жизни. Однако с увеличением наших знаний и власти необходимость в компенсации будет уменьшаться. Вот почему общество ультраинтеллигентных машин сможет обойтись без искусства».

Другой известный американский писатель С. Беллоу в аналогичном сочинении «Компьютеры и книги» аттестует это «типичное заявление спонсора партии викторианцев» как «оптимистический рационализм». [108] «Но все-таки подобное заявление представляется мне глупым сразу по нескольким причинам, – пишет он. – Во-первых, мистер Кларк думает, будто искусство принадлежит к детству человечества, тогда как наука объявляется символом его зрелости. Во-вторых, он считает, будто искусство рождается из чувства слабости и страха, и, в-третьих, он оказывает чрезмерное доверие ультра-интеллигентным машинам и переоценивает их способность преодолевать невзгоды и лишения реальной жизни».

Однако, хотя в отличие от А. Кларка «романтик» С. Беллоу компьютерам предпочитает книги, он признает, что «к нынешнему дню борьба между традиционным искусством и новой технологией закончилась триумфом последней».

В данном случае мы озабочены не подсчетом очков в поединке двух американских писателей, но хотим лишь отметить, что, следуя старой традиции рассуждений об искусстве, нынешняя прогностика все чаще исповедует альтернативный стиль восприятия проблемы: искусство или наука? художественное творчество или технология? Впрочем, альтернативность тут относительная, ибо «викторианцы» спорят с «романтиками» не о том, погибает или нет искусство, но о том, как отнестись к этому факту. Если ещё вчера большинство экспертов расценивало кризис искусства как светопреставительный «закат Европы», то уже сегодня многие из них переходят на «спасительные» позиции в духе экзистенциализма С. Кьеркегора: «Смерть – это конец болезни» (из книги «Или-или»). [109] Смерть, дескать, неоспорима, но что же она всё-таки – конец жизни или конец болезни? Нынешняя дискуссия среди философов-культурологов отличается аналогичной альтернативностью: что есть гибель искусства – конец общества или конец его болезни?

На фоне сложившейся картины сочинение Д. Дэвиса представляется довольно смелым, хотя смелость его позиций определяется именно гибкостью, которая заявлена уже в подзаголовке книги: «Прошлое и будущее альянса между наукой, технологией и искусством». Подобно «чувствительным к стеснениям» коллегам, Д. Дэвис считает, что судьба искусства обусловлена сегодня наукой и технологией, которые, однако, называются им не оковами и кандалами, но поясами и подвязками. Отсюда он приходит к обнадеживающему выводу о бессмертии искусства: в палящих лучах лазерных проекторов оно, подобно хамелеону, меняет лишь окраску, но не природу Больше того: немислимый прежде союз с наукой и инженерией сулит искусству неожиданные и безграничные возможности.

О каких же возможностях думает Д. Дэвис?

Прежде чем ответить на этот вопрос, заметим, что в его восприятии «ни смерть искусства, столь упорно предсказываемая, ни смерть науки, столь

Философское. Нодар Джин filosoff.org

сильно желаемая (темы, кого она „стесняет“ – Н. Д.) не важны в той мере, в какой важны последствия этих предполагаемых явлений». В свою очередь, такой подход к вопросу дает и нам право воспринимать конкретные искусствоведческие прогнозы Д. Дэвиса в свете их «важных последствий»...

Итак, каковы же эти прогнозы? Что происходит с искусством?

Принято думать, что существует два основных типа мышления: образное, объединяющее и аналитическое, разъединяющее. Соответственно историю взаимоотношения искусства и науки рассматривают как единоборство, которое в нашем столетии обрело особенно ожесточенный характер. Д. Дэвис же предлагает историкам нынешней культуры взглянуть на современность с точки зрения творческого союза образного и аналитического начал, хотя «подобно самому обществу, искусство 20 века встретило технологический бум с противоречивыми чувствами: с одной стороны, восхищение и любовь, а с другой – отвращение и страх».

Самым непреложным фактом нашего времени он считает то, что технология превратилась в повседневный универсум, в ландшафт, который предлагает искусству свои образы и формы. Еще в самом начале столетия французский художник Марсель Дюшан, любовно выписывая внутренности обычной «Кофемолки», говорил: «Я воспринимаю механизм как символ всего, что происходит вокруг». Футуристы захлебывались разговорами о «победоносной науке», конструктивисты стремились «помирить человека с машиной». В первые послевоенные годы отцы «европейского постбаухазского ренессанса» заявляли, что «цвет (элемент пространства), звук (элемент времени) и движение (единство времени и пространства) являются фундаментальными формами нового искусства». В 50-х годах влиятельный на Западе художник Вазарелли «ручной метод» живописи заменяет «квазинаучным»: организация рисунка вокруг стандартизированных форм (квадраты, круги-треугольники) и т. д. К середине 60-х годов, продолжает Д. Дэвис, «технологизация ландшафта углубляется: мир вокруг нас транзисторизируется, телевизионируется, компьютеризируется...»

Все это, как открыл-де Маршалл Маклюэн, ускоряет необратимый процесс превращения техники из средства эстетической информации в её содержание. В октябре 1966 года в Нью-Йорке было разыграно грандиозное театрализованное шоу, которому Д. Дэвис придает особое, символическое значение, расценивая его как прообраз тесного сотворчества искусства, науки и технологии. Действительно, само название этого представления носило знаменательный характер: «Девять вечеров: Театр и Инженерия». Спектакль разыгрывался в течение чуть ли не целой декады, что должно было символизировать временную необособленность процесса эстетической активности человека. Содержанием же этого шоу оказался бессюжетный, но роскошный парад образов и форм, рожденных немыслимым скрещением театра и инженерии. Зачинщиком «Девяти вечеров» выступила знаменитая американская научно-художественная группа EAT (Experiments in Arts and Technology), возглавляемая художником Робертом Раушенбергом и инженером Билли Клувером. Именно эта группа организовала участие в работе над «Вечерами» 19 ведущих инженеров и таких деятелей американского искусства, как Джордж Поллок, Джон Кейдж, Аллан Капров и др. Танцоры скользили по земле на моторизованных платформах, и движение этих платформ направлялось из отдаленного пульта; освещение хореографических номеров обуславливалось частотой радиоволн местной станции; музыкальная программа шоу определялась лишь теми шумовыми инструментами, которые были «приглашены» на «Вечера» в соответствующих целях: микрофоны, телефоны и всевозможные генераторы вместо традиционных гобоев и валторн. Композитор Дж. Кейдж сочинял и показывал «живую» музыку по ходу действия, причем в музыкальные фразы он складывал лишь те звуки, которые совершенно естественно рождались во время представления на сценической площадке, в зрительном зале и в кабинетах режиссерско-инженерного пульта. Десять тысяч зрителей ощущали себя частичкой колоритного мозаичного монтажа бесчисленных фото-химических проекций, цветовых и световых эффектов, оригинальных хореографических образов, причудливых стереослайдов и электронных механизмов, поразительного сопряжения гигантских телеэкранов с фигуративными живых декламаторов и актеров... Все это, по замыслу авторов и по мнению Д. Дэвиса, явилось символом самого интимного сближения эстетического творчества с технологией и наукой, как с «наиболее живительными признаками нового времени».

В тех же 60-х годах альянс с наукой и технологией открывает перед искусством целинные пространства: новые материалы резко расширяют географию эстетической деятельности человека. В качестве мольберта используется даже

Философское. Нодар Джин filosoff.org
небо: эмериканец Чарлз Фрезер сооружает и запускает в подоблачную высь газовые аппараты, а Отто Пэн организует «Воздушный балет»: всевозможные летательные приборы замысловатых форм на высоте 100 футов сновали над Питтсбургом в течение трех суток...

Затем – эстетическое освоение лазеров и голографин. «Бог ведь какие еще пространства откроются искусству. Об ограниченности нашего представления о визуальном мире говорят хотя бы достижения микрофотографии: изображение капли воды погружает нас в царство своеобразной абстрактной образности.

...В аристотелевской „Поэтике“ утверждается, что здравомыслящий человек не назовет прекрасным предмет чрезмерной величины или длиной в тысячу миль. Но вот итальянец Манцони, как бы бросая вызов великому греку, провел недавно причудливую декоративную линию по асфальтовому шоссе от Амстердама до Милана».

Однако финальной стадией слияния эстетических и научно-инженерных способностей человека Д. Дэвис считает... компьютеры. Именно в них и видит он конечное выражение давнего и углубляющегося флирта искусства с технологией. Вместо постоянной охоты за жизнью, вместо вечного следования за нею по пятам, компьютеры, наконец, позволяют человеку раствориться непосредственно в самой действительности.

Что же дает искусству компьютер?

Эстетическое освоение счетных машин, точнее – компьютерная лихорадка в западном искусстве, хоть и началось недавно, но имеет уже свою историю, распадающуюся на три этапа.

Первый из них был связан прежде всего с музыкой: в конце 60-х годов в Америке и Западной Европе многие композиторы сочиняют партитуры с помощью компьютера. Через некоторое время один из пионеров компьютерной графики Чарлз Цури заявляет, что думающие машины позволяют изобразить любую форму и с любой точки обзора, в том числе и с внутренней. Компьютерами начинают интересоваться и кинематографисты. Американский режиссер С. Армайяни считает, что в процессе создания фильмов «компьютеры оказываются не столько рабом человека, сколько его альтернативной нервной системой».

Однако художественное освоение компьютеров носит поначалу неглубокий характер. Ч. Цури, например, задавал машине эстетическую программу (пейзаж, нагая натурщица), машина находила на специальном экране соответствующие координаты, а художник с помощью светящегося пера соединяет между собой найденные точки, и рождается рисунок...

На следующем этапе компьютеры используются уже не в качестве более или менее элементарных рычагов, но «приглашаются» для организации «совершенно нового эстетического опыта. Искусство обращается к компьютеру как к мозгу: человек и машина начинают сотрудничать, изобразительный язык разрабатывается ими уже сообща». Суть этого этапа заключается в следующем: интеллектуальные сигналы, поступающие из человеческого мозга, компьютеры переводят в визуальные знаки и закрепляют их на бумаге, полотне, экране и т. д. Процесс эстетического творчества и его восприятия зрителем одновременен, что обеспечивает особый эффект: постоянные изменения красок, звуков и форм в окружении «творящего» художника чутко фиксируются его электронным партнером и мгновенно переводятся в динамические художественные образы...

И, наконец, третий этап, который то ли уже начался, то ли скоро начнется, основан на обоюдной, двусторонней радиосвязи между человеком и компьютером. Эстетически воспринятый образ передает машине, которая его «переваривает», редактирует и возвращает человеку. В свою очередь, восприятие этого отредактированного образа провоцирует рождение и передачу компьютеру новых сигналов. На этом этапе – запомните! – эстетическая деятельность характеризуется абсолютной духовностью; ничего и нигде не фиксируется, художественная материя не создается...

Итак, обнаружив в науке и технике «достойного интеллектуального и творческого партнера», искусство, по мнению Д. Дэвиса, не умирает, но... меняет окраску. Даже в компьютере, который своей «хладнокровностью» пугает самых трезвомыслящих ревнителей муз, даже в этом «электронном чудовище и монстре» Д. Дэвис видит быстроногого Пегаса. Он рассуждает подчас с такой

Философское. Нодар Джин filosoff.org
пленительной легкостью, что головоломная проблема жизненности искусства начинает казаться попросту пустяковой, а озабоченные ее «действительные и титулярные философы» прошлого и настоящего воспринимаются чужаками, которые лукаво мудрствуют над простым ларчиком. Между тем позиция Д. Дэвиса не так уж безобидна; кажущаяся воздушность его слога зиждится на жестких и категорических тезах; упомянутая ранее гибкость иллюзорна, и заявленный с порога оптимизм оказывается лишь красивой миной при неприглядной игре.

Почему?

Потому, что его «оптимистическая» идея об эволюции искусства основана на крайне пессимистической «догадке» о физическом будущем человечества. Известно, что традиционная радикальная «додэвисовская» философия нередко усматривала спасение искусства в решительном переустройстве насущного мира. Между тем «первопроходец» Д. Дэвис считает этот рецепт откровенно ложным и заявляет, что «существование искусства в будущем возможно только при условии начавшейся гибели... самого человека».

Не конкретного-де общества, но вообще человека! По замыслу Д. Дэвиса эти слова должны поразить слух даже того читателя, который наслушался «чересчур экстравагантных прогнозов Германа Кана и Маршалла Маклюэна, Олвина Тоффлера и Артура Кларка, Бакминстера Фуллера, Виктора Феркисса и Джона Макхейла. Своими догадками эти люди наводят на нас неподдельный страх, но сейчас мне не хотелось бы спорить с ними. Я пытаюсь лишь прощупать более отдаленные и метафизические перспективы».

Точнее – более экстравагантные и более устрашающие.

Что же забирает с собой Д. Дэвис на вершину той мрачной колокольни, с которой он звонит по «самому человеку»? Ничего, кроме небольшой книжки «удивительного ученого Дж. Бернала, который еще в 1929 году дал наиболее глубокий анализ сущности человека в контексте бурно развивающейся технологии».

В этой книжке «Мир, плоть и дьявол»[110] английский философ утверждал, что история человека и его культура – это история освобождения от плоти и движения к духу, что логика эволюции мира – это логика его дематериализации. Сама по себе идея эта родилась задолго до 1929 года, и муссировали ее ученые не менее удивительные. Однако, если Гегель «растянул» ее до положения о смерти искусства как формы материи, то Дж. Бернал оказался смелее и договорился до таких слов, которые еще более «отважный» Д. Дэвис сложил в тезис о материальной гибели «самого человека».

«Бернал предсказал рождение т. н. киборгов – людей с искусственными органами, и сегодня это стало реальностью. Он говорил о продолжении существования мозга в искусственной среде после того, как умрет плоть. Легко заметить, что те компоненты, которые мы определяем обычно как „человеческий“ (естественный) и „искусственный“, Бернал сознательно смешивает друг с другом. В конечном счете, рассуждает он, даже мозг утратил свою материальность: человек эфири-зируется, мозг отомрет, превратившись в массы атомов, рассыпанных в пространстве и коммуницирующих друг с другом посредством радиации. В конце концов растворятся в свете и эти атомы. Само по себе это знаменует либо конец, либо начало, – сейчас говорить об этом трудно».

То, что казалось трудным Дж. Берналу, оказалось нетрудным для Д. Дэвиса: эволюция знаменует собой конец человека и начало нового этапа в искусстве. Иными словами, «естественный» человеческий мозг, превратившись в механический компьютер, будет контактировать с себе подобными аппаратами в разнообразных утилитарных целях и в столь же разнообразных эстетических формах. Именно эта форма общения и явится-де ничем иным, как искусством.

Прежде чем «проверить» – действительно ли «киборги» (кибернетические организмы) смогут заменить шекспиров и моцартов – вспомним классический марксистский тезис, что в буржуазном мире над настоящим и будущим господствует прошлое.[111] Дэвисовская программа грядущего бесчеловечного мира воскрешает в памяти стародавние гимны в честь «дегуманизованного искусства», стремящегося избавиться от «чересчур человеческого». Если бы «первопроходец» Д. Дэвис удосужился заглянуть себе под ноги, он бы заметил, что пустыня, по которой он бредет в «смелом одиночестве», буквально

Философское. Нодар Джин filosoff.org
испещрена следами прежних пророков. В том числе и такого, как испанец Ортега-и-Гассет. Однако, как писал Маркс, все, что случается дважды, проявляется сперва в виде трагедии, а потом – фарса.[112] Если испанский философ призывал к изгнанию из искусства лишь «чересчур человеческого», то Д. Дэвис договорился до абсурда: искусство будет начисто лишено всего, что мы зовем «человеческим».

Но возможно ли такое искусство?

Логика и опыт подсказывают категорическое «нет». Искусство – это форма человеческого сознания, человеческого переживания мира. Оно, говорил Л. Фейхтвангер, начинается там, где познание сливается с любовью или ненавистью, тогда как даже самый ультраинтеллигентный компьютер никому еще не клялся в любви или преданности. Именно в искусстве находит свое лучшее и полное выражение человеческая фантазия, и именно способность к фантазии отличает человека от всего иного. Даже заурядный человек, писал Н. Винер, отличается от самой умной машины прежде всего фантазией, способностью оперировать неточными идеями, создавать новые понятия. Только фантазия стимулирует движение в незнание и помогает связывать воедино реальное с желаемым, несуществующим, дополнять одно другим, подобно тому, как художественный образ есть единство факта и вымысла, материи и духа. Даже способность человеческого разума к «компьютеризации», даже сама компьютерная лихорадка возбуждается фантазией. Вот почему грядущее общество с «ультраинтеллигентными» машинами немисливо без искусства так же, как искусство немисливо без человека. Искусство – явление ультрачеловеческое.

Между тем, представив себе завтрашний день в образах безжизненного натюрморта, Д. Дэвис перекрашивает в соответствующий, мертвенный, цвет и само искусство. Предварительно он «уличает» в дальтонизме всех «традиционалистов от эстетики»: оказывается, они воспринимают краски искусства искаженно, что-де становится особенно очевидным сегодня когда художественное творчество переживает финальный, компьютерный этап растворения в жизни. Вторжение искусства в новые пространства, во все сферы органической жизни (рождение, существование, разложение, смерть), в симбиотические сплавы из неискусства, в инженерию, в науку, в мир счетных машин, – весь этот процесс дематериализации искусства рождает соответствующие художественные формы. Всё меньше скульпторов и художников работают для интерьеров и музеев, всё больше мастеров использует такие материалы, которые традиционная эстетика именуется нехудожественными (воздух, всевозможные производственные отходы), все чаще и решительнее переходят они от статических и выставочных структур к структурам концептуальным и зрелищным (афиши и рекламы на улицах, в воздухе, в телевидении)... Вторжение техники изменяет традиционное соотношение: художник-произведение-публика. Грань между художником и нехудожником оказывается зыбкой и неопределенной. Искусство выходит из старых рамок и художественный элемент проникает всюду. «Даже процесс очищения картошки может стать произведением искусства, если воспринимать его как осознанный акт».

Чем же завершается этот процесс?

Искусство и технология стали двумя частями единой триады. Третья часть – наука. Эта идея не имеет ничего общего с гибелью искусства. Вазарелли как-то сказал: «Из моего словаря я уже выбросил слово „искусство“». То, что имел в виду Вазарелли, то, что имею в виду и я, – не означает вовсе исчезновение импульсов к художественному творчеству, к поискам истины за пределами эмпирической логики. Мы отрицаем лишь знаки и символы, через которые проявлялось до сих пор искусство.

Однако отрицание сущностных специфических знаков и символов является и отрицанием искусства как такового. Похоже, что об этом догадывается и сам Д. Дэвис, и именно потому он предлагает глубокую ревизию понятия «искусство». «Оно стало анахронизмом. Оно старомодно и не поддается никакому контролю. Функция художника в нашем обществе – это помогать видеть».

Если же назвать вещи своими именами, то Д. Дэвис оставляет искусству лишь функцию декоративную. Многозначную природу художественного творчества он низводит до уровня оберточной бумаги: искусство утрачивает-де прежний, самостоятельный смысл и помогает лишь упаковывать всевозможную утилитарную (материальную, духовную) утварь. Тем самым широковещательный «оптимизм» Д. Дэвиса, оказавшись убийственным для человека, хоронит фактически и

философское. Нодар Джин filosoff.org
искусство. Эволюция искусства, по Дэвису, оказывается перефразом понятия пирровой победы. Вопреки обещаниям американского культуролога, искусство сохраняет шансы на жизнь не простой хамелеоновской сменой окраски, но решительной сменой души, ценой столь огромной жертвы, что приходится говорить о его сущностном вырождении и заказывать реквием.

В самом начале своего анализа Д. Дэвис упоминает о том марксистском тезисе, согласно которому «искусство выродилось в теперешнее декоративное, товарное состояние благодаря расцвету капитализма». Это положение является одним из ранних пунктов классической критики мира «пользы». Между тем в дэвисовском проекте эволюции общества именно декоративность искусства и объявляется, в конечном счете, признаком его совершенства. Вот почему тщательный «оптимистический» анализ «прошлого и настоящего альянса между наукой, технологией и искусством» следует воспринимать как хитроумную защиту нынешних норм.

Томас Гоббс утверждал, «что только настоящее имеет бытие в природе: прошедшее имеет бытие лишь в памяти, а будущее не имеет никакого бытия. Будущее есть лишь фикция ума».[113] Добавим – и желания. И потому дэвисовское исследование того, что «имеет бытие лишь в памяти» и того, что, будучи фикцией его ума и желания, «не имеет никакого бытия», нужно расценивать как заботу о том мире, который сохраняет «бытие в природе».

(Искусство и прогресс. философско-социологический анализ. Изд-во Тбилисского университета, Тб., 1977. Стр.: 326–353)

ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ НЕОБХОДИМОСТИ ИСКУССТВА

«Все вещи служат человеку»

Бахья

Всякое определение есть отрицание. Эту идею Спинозы следует воспринимать скорее всего не как констатацию факта, но как требование факта: если определение не выявляет специфических параметров определяемого объекта, если оно не отрицает-исключает возможность «смешения» с ним иных объектов, – подобное определение не определяет. Определение онтологического статуса искусства должно обернуться обнаружением таких т. н. онтологических установок «аудитории искусства», [114] которые обуславливают существование художественного творчества, точнее, – именно художественного творчества.

Иными словами, мы ставим себе задачей указание на такие сущностные потребности общества и такие, соответствующие им, исторически сложившиеся ситуации, которые обусловили рождение установок на искусство, а не какой-либо иной вид деятельности, иную форму сознания. С другой стороны, преследуя цели обоснования его (искусства) константности, мы стремимся также показать непреходящий характер этих установок, т. е. показать, что они (наряду с иными) выражают сущностную связь человека с миром, т. е., как говорил Гегель, они едины, постоянны, ибо выявляют «наивнутреннейшее».[115] Мы хотим показать, что установки человека на существование искусства непреходящи, ибо составляют его «наивнутреннейшую» силу.[116] Следует, однако, предупредить, что поскольку гносеологическая сущность искусства вскрыта в литературе достаточно многосторонне и глубоко, мы остановим внимание лишь на тех моментах проблемы, которые, во-первых, обязательны в общих целях нашего исследования, а, во-вторых, по разным причинам недостаточно энергично подчеркивались.

Как известно, «всякая вещь, насколько от неё зависит, стремится пребывать в своем существовании, бытии» (Спиноза).[117] Будучи составной частью природы, человек стремится утверждать себя в ней настолько, насколько это от него зависит. История человека как природного существа – это история его утверждения в природе. Однако в процессе этого утверждения (физического, «вещественного») человеку удастся превратиться в социальное существо, точнее, – возвыситься до уровня социального существа. Механизм «социализации» человека заключается в том, что в отличие от всех иных живых существ человек начинает осознавать себя и все окружающее. Это осознание осуществляется им посредством тех «способностей, которые развились в процессе труда – способностей мышления и чувствования».[118] Именно поэтому стремление человека «пребывать в своем существовании», стремление к утверждению себя как человека и осуществляется посредством мышления и чувствования.[119] Способность мыслить и чувствовать является, стало быть, «силой, существующей в индивидуе», в человеке.

Подобно всякой силе она нуждается в проявлении, в выражении, ибо всякая сила обнаруживает функциональную тенденцию, тенденцию к функционированию.[120] Таким образом, способность человека мыслить и чувствовать является в то же время и его основной теоретической (=небиологической) потребностью. Между тем для того, чтобы эта потребность превратилась в фиксированную установку и составила «наивнутреннейший» родовой признак человека, необходимо наличие соответствующей ситуации, которая бы требовала активизации человеческого мышления и человеческих чувств. Иными словами, отношения между человеком и природой, в которой он стремится самоутвердиться, должны предполагать ситуации, требующие реализации потребности мыслить и чувствовать. Подобную ситуацию и предоставляет человеку процесс освоения им природы. Как известно, Маркс насчитывал четыре способа освоения природы. Практически-духовное, теоретическое (научное), художественное и религиозное.[121] Ясно, однако, что три последних способа являются составными частями первого, который включает в себя абсолютно все возможности и разновидности взаимосвязи между человеком и природой,[122] причем следует добавить, что эти три способа институировались в качестве форм общественного сознания, обусловленных практикой, но все-таки относительно самостоятельных.

Каждую из этих форм можно рассматривать как ситуацию, предоставляющую возможность реализации «наивнутреннейших» потребностей человека, т. е. реализации силы-способности человека мыслить и чувствовать. Теоретическое (научное, философское) освоение природы отличается от художественного и религиозного преимущественным апеллированием к мыслительной способности человека. Что же касается «наивнутреннейшей» потребности чувствовать, т. е. «наивнутреннейшей» способности человека к отражению-освоению мира, – она остается в этой ситуации либо нереализованной, либо реализованной лишь в минимальной степени.

При религиозном способе освоения мира потребность чувствования удовлетворяется в одинаковой мере с потребностью мышления, но, как опять же известно, этот конкретный способ освоения мира отражает ограниченность всех людей «друг к другу и природе».[123] Религия отчуждает человека от природы, и т. н. «религиозная сущность» не является поэтому выражением «истинной человеческой сущности».[124] Она не является таковой постольку, поскольку, апеллируя к мышлению (а также к чувственности), направлена, в конечном счете, на его профанацию; религиозное отношение к миру предлагает мышлению априорные (лежащие вне человеческого опыта) «истины» и тем самым резко ограничивает и извращает его отражательно-познавательную силу. «Преодоление природы» человеком, т. е. его утверждение в ней посредством религии – это недействительное, «фантастическое», иллюзорное утверждение. Именно поэтому религия, имеющая, по словам Ф. Энгельса, «экономическую основу лишь в отрицательном смысле», [125] является исторически преходящим способом освоения мира. Иными словами, религиозная связь с миром представляет собой иллюзорную ситуацию для удовлетворения «наивнутреннейших» потребностей человека.

Остается, наконец, художественный способ освоения мира. Как известно, в результате давних дискуссий относительно сущности искусства накопился огромный научно-теоретический материал, аргументирующий, с одной стороны, идею о познавательном смысле художественной деятельности, а с другой, – идею о его ценностно-ориентационном значении; с одной стороны – идею об искусстве как форме мышления, а с другой – как формы чувствования, переживания мира. Если, например, в одних случаях обосновывалось положение, согласно которому искусство является мышлением (в образах), а в других – средством передачи эмоций, средством «заражения» чувствами, то диалектически-материалистическое осмысление вопроса требует такого подхода к нему, какой был заявлен в истинно марксистской эстетике: искусство есть не мышление само по себе, не чувствование само по себе, но осознанное чувство, очувствованная мысль (Плеханов). Другими словами, «наивнутреннейшая» родовая потребность человека в мышлении и чувствовании [126] удовлетворяется в художественной деятельности максимально гармоническим, цельным образом. Именно в возникновении и существовании искусства находит эта потребность наиболее плодотворную ситуацию для своего «опредмечивания». Потребность освоения-отражения мира с помощью способности к мышлению и чувствованию «опредмечивается» тут в феномене художественного образа, который, стало быть, является «инструментом» чувственного познания мира, ориентационно-ценностного отношения к нему, т. е. наиболее адекватным идеальным [127] средством утверждения человека в действительности. [128]

Существование названной потребности, с одной стороны, и наличие отвечающей ей ситуации, с другой, порождает и фиксирует в обществе специфические родовые установки, которые можно называть генеральными установками на искусство. Онтологическая «естественность» этих установок проявляется также и в том обстоятельстве, что они возникли фактически раньше установок на существование религии, науки, философии и других форм сознания, что художественная деятельность старше любой иной непредметной деятельности. Итак, то обстоятельство, что художественная деятельность возникает исторически как средство опредмечивания наивнутреннейшей родовой потребности человека, потребности, направленной на его самоутверждение в природе, указывает на сущностный, онтологический характер установок на существование искусства (т. е. генеральных установок на искусство).

Являются ли, однако, эти установки исторически непреходящими?

В истории эстетики, как было показано нами, на этот вопрос нередко отвечали отрицательно. Наиболее серьезными считали, как правило, те аргументы, которые назывались от имени диалектики. Поскольку-де все, что возникает, подлежит исчезанию, искусство как конкретная форма отражения действительности объявлялось исторически преходящим.

Между тем исходное положение этого силлогизма вызывает возражение прежде всего с позиций диалектики. Мысль об исчезании возникшего, разумеется, принципиально истинна, но ее зряшная абсолютизация «приглашает», как известно, к вульгарно-диалектическим выводам. «Всякую истину, если ее сделать „чрезмерной“, – писал В. Ленин, – если ее преувеличить, если ее распространить за пределы ее действительной применимости, можно довести до абсурда, и она даже неизбежно, при указанных условиях, превращается в абсурд». [129]

Применение идеи об исчезании возникшего к сфере искусства имеет тот смысл, что исчезает не само художественное творчество, которое является объективацией наиболее сущностных, онтологических установок общества, по исчезают, т. е. видоизменяются те или иные принципы строения образной системы искусства, те или иные особенности его функционирования в обществе и т. д. «Преувеличение» этой идеи провоцирует рождение абсолютизированных, абсурдных выводов о неизбежном исчезании искусства. Подобные выводы кажутся тем более «убедительными», тем более за счет указанного «преувеличения» игнорируется другое положение из области истинно-теоретических представлений о развитии как таковом. Имеется в виду положение, согласно которому всякое развитие характеризуется диалектикой вечного и преходящего, так же как «всякая конкретная вещь, всякое конкретное нечто стоит в различных и часто противоречивых отношениях ко всему остальному, ergo, бывает самим собой и другим». [130] Всякая вещь, говорил Гегель, гибнет от своей односторонности, однако если эта вещь (искусство) избегает односторонности, «бывая самой собой и другой», она испытывает уже «непрерывный процесс возникновения». [131] В этом случае диалектика ее исторического развития не может свестись к отрицательному результату. «В истории действует закон исчезания, но есть в этом трагическом процессе и нечто большее – исчезание исчезания», как считал тот же Гегель. [132]

Вопрос заключается в том, обладает ли искусство способностью к историческому самосохранению посредством «непрерывного возникновения», позволяет ли его природа говорить о моменте «исчезания исчезания»? Иными словами, присуща ли установкам на существование искусства (генеральным установкам на существование искусства) готовность к постоянному развитию, соответствующему диалектике исторического процесса?

Ответ на этот вопрос требует, по нашему мнению, сравнительного анализа «внутренних сущностей» искусства и науки.

Это мнение обусловлено отнюдь не существующей традицией сопоставления науки и искусства, хотя, разумеется, нельзя игнорировать тот факт, что нынешние разговоры о субстанциональном кризисе художественной деятельности ведутся именно на фоне рассуждений о научно-техническом духе современности, именно с позиций т. н. «сциентистской антропологии». [133] Напротив, своим существованием эта традиция обязана осознанию того онтологического обстоятельства, что духовное освоение мира принимает обычно либо

философское. Нодар Джин filosoff.org
научно-теоретическую, либо художественную форму, что человек духовно присваивает себе природу «отчасти в качестве объектов естествознания, отчасти в качестве объектов искусства». [134]

Как мы уже сказали, искусство является объективацией наивнутреннейшей потребности человека мыслить и чувствовать, потребности утверждения в мире именно как человека. Сказали мы и о том, что художественная деятельность (в условном смысле слова) есть исторически первоначальный способ духовного освоения мира. [135] Это означает, что все свои духовные интересы, т. е. все возможности духовного присвоения природы человек усматривал именно в художественной деятельности. Неверно думать, будто научно-теоретические интересы, т. е. стремление к познанию окружающего мира возникают в обществе позже того, как человек обнаруживает способность к художественно-образному мышлению. Первоначальность возникновения художественной деятельности как таковой означает лишь то, что именно в пределах этой деятельности общество присваивает себе природу как в «качестве объектов искусства», так и в «качестве объектов естествознания». Иными словами, человек первоначально исследовал, познавал мир в формах образного мышления. Сравнивая, ассоциируя один предмет с другим, одно понятие с другим, скажем, красное солнце с огнём, он тем самым «измерял», запоминал, познавал его. [136] Окружающий мир отражался в его сознании в образной форме, причем он отражался именно так потому, что образно-ассоциативное мышление являлось единственной естественной идеальной связью с миром. Образное сравнение разных элементов и явлений природы между собой производилось человеком отнюдь не в эстетических, но в сугубо познавательных целях, в целях непосредственного, предметного утверждения в действительности. До искусства в собственном смысле этого слова человек должен был еще расти в процессе своей трудовой деятельности. Собственно художественная деятельность начинается с того момента когда человек вырабатывает к миру эстетическое отношение. Поскольку в следующей главе нам еще предстоит вести разговор о сущности этого отношения, здесь можно ограничиться тем замечанием, что оно возникает у человека одновременно с осознанием своей трудовой деятельности.

Что же реально имеется в виду под осознанием человеком своей трудовой деятельности? Сущностный момент человеческого труда мы фактически уже назвали, когда записали, что человек способен не только на осуществление трудового акта (на это способно и животное), но и на определенное отношение к нему; человек способен дифференцировать в своем сознании процесс труда и его результат, его назначение. Именно этот момент и подчеркивает К. Маркс в своем определении сущности человеческого труда. Последний, по его мнению, состоит из двух этапов: мысленный, идеальный план, определение цели (дом в голове архитектора) – и осуществление цели, опредмечивание понятия, практика (постройка дома). Таким образом, человеческий труд осознан человеком постольку, поскольку он носит целеполагающий характер. Целеполагающий характер этого труда является результатом процесса его «самодвижения», которое приводит, в конечном счете, к тому, что человек научается «производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты». [137]

Иными словами, по мере развития способности освоения действительности посредством труда, человек начинает создавать материю уже «не односторонне», а «универсально», т. е. не только «под властью непосредственной физической потребности» но и по законам красоты. Если спроецировать эту мысль на область человеческого сознания, то следует прийти к выводу, что в процесс развития его отражательной способности намечается и развивается особая форма освоения мира, характеризующаяся организованностью по законам красоты. На первых, ранних этапах развития человеческого общества эта форма сознания (художественное сознание) функционирует пока не самостоятельно, но в тесном внутреннем синкретическом единстве с тою его формой, которая направлена на непосредственное, физическое (биологическое и социальное), утверждение личности в мире, с тою его формой, призвание которой заключается в познании природы во имя конкретных практических целей, т. е. с тою его формой, которая, в свою очередь, обретет позже облик научно-понятийного мышления, – разовьется в науку.

Итак, хотя образная форма сознания древнее понятийного, она является в равной степени как пралогической, так и прахудожественной; будучи насковзь утилитарной, она полностью исчерпывает свое назначение в удовлетворении потребности материально-практического утверждения человека в мире. Цель

Философское. Нодар Джин filosoff.org

этой формы сознания, можно сказать, заключается не в ней: образное мышление в своем первоначальном виде представляет собой, как уже сказано, наведение связей между природой и обществом. Это обстоятельство является не только внешне-структурной характеристикой образного мышления, но также и его внутренним сущностным моментом, моментом, который полностью определяет его основное, специфическое назначение. Однако по мере интенсивного роста власти общества над природой, точнее, по мере овладения обществом природы, сама по себе образная (пралогическая и прахудожественная) форма сознания претерпевает существенное развитие, выразившееся в его дифференциации как естественном признаке совершенствования. Оно распадается на понятийное, логическое мышление и мышление художественное. Вполне понятно, что этот диалектический процесс дифференциации носит, во-первых, длительный (практически бесконечный), а, во-вторых, неабсолютный характер, что обуславливает существование ряда т. н. промежуточных форм человеческой практики, а также наличие, так сказать, «неродных» функций у каждой из обособившихся форм сознания. [138]

Между тем следует особо подчеркнуть, что утилитарность образного (пралогически-прахудожественного) сознания во всем его объеме наследуется именно в понятийном мышлении, цель которого по-прежнему лежит за его пределами, выражается в исследовании связей между обществом и природой и направлено, в конечном счете, на первичное (биологическое и социальное) утверждение человека в мире. Что же касается художественного мышления, оно представляет собой развитие обнаружившейся способности человека к «формированию материи по законам красоты», способности, далекой от непосредственно утилитарных целей. Если рассматривать историю человека с точки зрения развития возможностей его самоутверждения в мире, то способность к творению красоты оказывается как бы дополнительной, т. е. более высокоорганизованной. С целью прояснения этой нашей мысли представим ее в следующем аспекте.

История человека – это история его утверждения в мире. Назначение всех форм человеческого сознания заключается именно в этом. Если, например, предположить, что художественное мышление не направлено на процесс самоутверждения человека, то останется заключить, что оно – это мышление – несущественно. Стало быть, надо исходить из того, что оно не может не быть практически оправдано, не может не быть утилитарно. Однако «поистине» утилитарно именно создание материи (чему, кстати, непосредственно способствует наука), но не формирование ее по законам красоты. Так, создание колодца, требующее определенного уровня развития понятийно-логического мышления, необходимо человеку как акт утверждения его в природе – удовлетворение потребности в добывании и сохранении воды, однако в принципе этот процесс вовсе не предполагает и не требует «формирования» колодца «также и по законам красоты». В этом смысле привнесение красоты носит, так сказать, необязательный, «дополнительный» характер. Уже создав колодец, человек начинает украшать его, сообщать ему форму, соответствующую законам красоты. [139] Иными словами, процесс украшательства, процесс творения красоты не преследует конкретно-утилитарной цели, не направлен на первичное утверждение человека в действительности. Если цель создания колодца лежит вне самой этой деятельности, то цель его формирования по законам красоты, т. е. цель создания красоты не выходит за пределы самого этого процесса. Еще точнее: если, скажем, наука носит принципиально прикладной характер, то художественная деятельность самоцельна. [140] Однако эта «самоцельность» отнюдь не указывает на абстрагированность художественной деятельности от процесса самоутверждения человека в мире. Напротив: этот процесс носит тут особый, отличный, вторичный, более высокоорганизованный характер.

Искусство дает человеку осознание собственной силы; в результате развития своей трудовой способности, расширения и углубления контроля над окружающим миром он обретает в искусстве возможность освобождения от необходимости в утилитарно-направленной деятельности. Это освобождение, это «приобщение к царству свободы» вызывает осознание «полноты человеческого всемогущества», ибо в искусстве человек играет теми своими сущностными силами, которые, если их «вынести» за пределы художественного творчества, имеют самое прямое и очевидное значение и применение. Так, способность человека к теоретическому познанию, способность его к материально-практическому преобразовательному труду являются сущностными силами человека, способствующими его самоутверждению в мире. Между тем, вовлеченные в сферу художественной деятельности, эти сущностные силы оказываются как бы предметом игры, предметом свободной активности, не отягощенной

философское. Нодар Джин filosoff.org
необходимостью. Именно это обстоятельство – обретенная в историческом процессе возможность играть собственными сущностными силами – и оказывается особой, более высокоорганизованной формой самоутверждения человека. [141]

Таким образом, становление художественного труда, его автономизацию, его «обособление» в самостоятельный институт общественной деятельности следует расценивать как выражение настойчивого процесса увеличения реальной силы человека, процесса развития его возможностей возвышения над окружающим миром. [142] Именно стремление к самоутверждению в нем и обуславливало интенсификацию потребностей человека: а) в расширении той особой духовной деятельности, которая выражается в «свободной активности» (игре) человеческих сущностных сил, т. е. в расширении художественной практики и б) в «очищении» этой деятельности от элементов «посторонних», утилитарных форм производства, т. е. в становлении собственно искусства, в высвобождении этой деятельности из состояния первоначального синкретизма. [143] Последнее следует понимать в том смысле, что по мере развития реальных сущностных сил общества искусство обнаруживает настойчивое стремление к преодолению первоначального статуса «дополнительного фактора» в процессе жизнетворчества, стремление превращаться в самое себя, т. е. в самостоятельную, специальную сферу «свободной активности» человеческих сил. [144] Это проявляется в том, что сущностная – эстетическая – функция искусства становится со временем относительно самоцельной, благодаря чему художественная деятельность обретает положение естественного, незаменимого и самостоятельно значимого института в общем ансамбле человеческой жизнедеятельности. Как известно, на ранних этапах своего развития искусство существовало не в качестве «автономной» формы человеческой деятельности, но прежде эсего (и в лучшем случае) на правах формообразующего элемента материально-предметного творчества. «Рассматривая функции первобытного искусства, пытаюсь определить, какое назначение имеют произведения первобытного и традиционного искусства, нельзя не прийти к выводу, что цель его отнюдь не „эстетическое наслаждение“. Хотя эстетическое начало и является неотъемлемым качеством каждого художественного произведения, вместе с тем оно никогда не становится самоцелью». [145]

Однако, как уже было сказано, по мере совершенствования сущностных способностей, в обществе вырабатываются установки на «автономное» существование и развитие особой духовной формы утверждения в действительности, на существование и развитие такой сферы деятельности, главное назначение которой заключается в обеспечении «свободной активности» его сил, т. е. на существование и развитие специальной формы творчества, ведущей функцией которого и является эстетическое наслаждение. В свете этих соображений остается прийти к выводу, что выделение искусства в специальную, самостоятельную форму общественной деятельности является принципиально важным и непреходящим (в своем бытии) завоеванием человеческой истории. Иначе говоря, развитие потребностей в существовании специальной сферы «свободной активности» человеческих способностей, увенчавшееся формированием соответствующих онто-логических установок на относительно самоцельное существование искусства, следует расценивать как факт, свидетельствующий о развитии новой сущностной силы человека – способности художественного осмысления мира, способное к эстетическому наслаждению. Именно это обстоятельство и гарантирует непреходящий смысл искусства как самостоятельной, «автономной» формы общественной деятельности. В свою очередь, недоучитывание или игнорируете этого обстоятельства провоцирует развитие многовариантных современных концепций ликвидации искусства.

Историческая вечность, константность искусства как самостоятельной формы деятельности обусловлена тем, что установки на его существование связаны с сущностной силой общества... Во «Введении к экономическим рукописям 1857–1858 гг.» К. Маркс писал, что осмысление эстетической непреходимости греческого искусства сопряжено с определенными трудностями. Трудность, на наш взгляд, заключается в понимании того, что именно с греческого искусства и начинается, по существу, история относительно самоцельного, «автономного» бытия художественного творчества, история существования специальной сферы «свободной активности» человеческих сил. (И если даже предположить в духе нынешней сциентистской антропологии, что известные противоречия и особенности социального развития мира резко ограничивают значение тех сил общества, которые выражаются посредством искусства, то даже в этом случае неправоммерно думать о ликвидации искусства, ибо оно (наряду с другими формами) выявляет «истинную сущность» человека; и, хотя «мужчина не может

философское. Нодар Джин filosoff.org
снова превратиться в ребенка», – он «стремится к тому, чтобы на более
высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность». [146]

Возвращаясь к сравнительному анализу искусства и науки, напомним, что, по
нашему мнению, художественная деятельность представляет собой более
высокоорганизованную форму самоутверждения человека. Существует соблазн
комментировать эту мысль следующим образом: поскольку человек утверждает
в мире не только в мышлении но и чувствами, постольку именно искусство
(художественный образ = очувствованная мысль, осознанное чувство) и
предоставляет ему возможность по-настоящему целостного, не частичного
духовного самоутверждения. Такой способ доказательства названной мысли
оказался бы в данном случае поверхностным, ибо при этом внимание
сосредоточивается не на «внутренней сущности» науки и искусства, но всего
лишь на «аппаратуре» этих форм духовной деятельности. [147] Единственно
справедливым способом представляется нам именно сравнение науки и искусства
в их внутреннем предназначении: сравнение внутреннего предназначения
(сущности) науки с внутренним предназначением (сущностью) искусства на фоне
того аксиоматического положения, что все формы общественного сознания
призваны, в конечном счете, утвердить человека в действительности.

Справедливость этого способа определяет и его эффективность для наших
целей, ибо он непосредственно подводит нас к той мысли, что отношение между
наукой и искусством (в плане духовного самоутверждения человека) аналогично
отношению между средством и целью.

Что же имеется тут в виду?

Существование науки, как известно, направлено на познание объективной
действительности, на постижение присущих ей законов бытия и развития.
Однако само по себе это познание, это постижение, если представить их
абстрагирование, отнюдь не устанавливает еще ситуацию утвержденности
человека в окружающем – познаваемом и постигаемом им – мире. Наука служит
лишь средством в процессе этого утверждения, она предоставляет возможность
этого утверждения, которая реализуется, одолевается именно в
практически-преобразовательной деятельности человека. Наука дает субъекту
(человеку) программу действий, направленных на его утверждение в объекте
(мире), она не устанавливает, но лишь форсирует эту ситуацию
утвержденности.

Процесс утверждения субъекта в объекте расшифровывается, по существу, как
процесс изменения субъектом объекта в благоугодном ему направлении;
изменения, направленного на то, чтобы увеличить свой контроль над объектом,
свою власть над ним, сделать объект более удобным и нравящимся ему,
субъекту. В конечном счете, утвержденность субъекта в объекте предполагает
наличие позитивной эмоциональной связи первого со вторым. Именно это безо
всяких опосредований и обеспечивает искусство. [148]

Искусство отражает-воссоздает объект в сознании субъекта таким образом, что
субъект эмоционально внедряется, утверждает в объекте. Субъект
воспринимает себя не отдельно от объекта, не вне его, не в качестве его
«оппонента», но в неразрывном внутреннем единстве с ним...

Предположим, субъект в результате понятийно-логического мышления, т. е. с
помощью науки осознал, что объект, т. е. окружающий его мир, в силу
какой-то причины представляет опасность для его дальнейшего существования.
Дает ли субъекту в этом случае осознание опасности ощущение утвержденности
в жизни? Нет, осознание опасности всего лишь подталкивает субъект к
благоугодному изменению объекта, т. е. стимулирует его
практически-преобразовательную деятельность, в процессе или в результате
которой субъект и обретает утвержденность в объекте. Утвержденность
обеспечивается преобразованием действительности, тогда как наука всего лишь
постигает, объясняет и т. д. ее; наука «подсказывает» возможность
преобразования мира, выполняя в этом процессе опосредующую роль. Роль
средства. [149]

Что же дает искусство? Оказывается, оно идет дальше, вплоть до
непосредственного обеспечения утвержденности субъекта в объекте
собственными силами. Искусство добивается до цели. Оно само сообщает
человеку ощущение утвержденности в мире даже в том случае, когда воссоздает
удручающую его действительность. Происходит это благодаря способности
искусства к преобразованию любой действительности (по законам красоты),

Это, разумеется, нельзя понимать в том смысле, что искусство украшает, «улучшает» реальную действительность, т. е. художественно оформляя, форсирует ее «приемлемость» человеком. Дело заключается отнюдь не в этом. Будучи формой сознания, искусство не только (не просто) отражает мир, но и творит его заново. Причем творит оно его заново, komponует его по тем принципам (законам красоты), которые нравятся человеку, т. е. вызывают у него позитивное эмоциональное состояние, «спровоцированное» ощущением порядка, гармонии, завершенности и всеми известными элементами художественной формы. [150] Именно это и сообщает ему состояние утвержденности в мире; перекомпонование действительности, перетворение ее (в сознании) по особым, нравящимся человеку законам сообщает ему ощущение полной внедренности в эту действительность, полного контроля над ней... В этом смысле искусство достигает конечной «цели» существования сознания, которая заключается в утверждении человека в мире. Вот, собственно, почему генеральные установки на искусство являются поистине сущностными установками человеческого общества, что является залогом их исторической непроходимости.

Изучение онтологических (гносеологических) установок на существование искусства требует также рассмотрения в этой связи вопроса о фантазии. Рассмотрение этого вопроса в связи с эстетической проблематикой принимало традиционно несколько локальный, ограниченный смысл: выяснение роли и места фантазии в художественном творчестве в процессе создания и восприятия произведений искусства. Иными словами, вопрос о фантазии рассматривался, как правило, в курсе психологии художественной культуры. Такой подход помог выработать целый ряд неоспоримых, но частных выводов и истин, сам процесс умножения и накопления которых указывал на необходимость более глобального подхода к проблеме фантазии с позиций философской эстетики. Этому подходу предшествовала, как известно, платоновская традиция гносеологического исследования сущности искусства как иллюзорной формы познания мира. В рамках этой традиции искусство полностью рассматривалось как разновидность фантазии, вымысла, и потому расценивалось как негативно значимый феномен человеческой жизнедеятельности.

Таким образом, рискуя скатиться к схематизму, мы стремимся сказать, что в досовременную эпоху история исследования связей между фантазией и искусством распадается на два этапа: на первом эта связь берется в более крупных масштабах – на фоне изучения возможностей и форм познания объективной истины как таковой; на втором этапе ее исследование ограничивается преимущественно сферой художественного творчества и направлено – вольно или невольно – на постижение частных, конкретных закономерностей и специфических особенностей эстетического мышления. Третий – современный – этап этой истории мы предлагаем воспринимать как синтетический: с одной стороны, предлагается выяснить вопрос о роли и месте фантазии в человеческой деятельности (ценность фантазии в процессе самоутверждения, человека), а с другой – исследовать место и роль фантазии в искусстве (ценность фантазии в процессе художественного творчества). Сам по себе подобный подход представляется нам плодотворным, пусть даже он и вывел некоторых исследователей на позиции отрицательно зарекомендовавшей себя т. н. антропологической эстетики. [151]

Фактически этот подход был заявлен впервые З. Фрейдом. Хотя З. Фрейд исследовал сущность феномена фантазии в рамках интересов ученого-психиатра, хотя он и рассматривал этот вопрос с целью изучения конкретных уровней человеческой психики, нельзя не признать, что выводы, предложенные им, выходят за локальные рамки первоначальных интересов ученого и обретают значение обобщенных и категорических ответов на вопрос о гносеологической природе духовной деятельности человека. Мы хотим сказать, что именно З. Фрейд уделил впервые феномену фантазии адекватное внимание (в интересующем нас плане) и подсказал такой широкий аспект его исследования, который при использовании принципов истинно диалектического понимания вещей обещает выяснение целого ряда истинных представлений о природе человеческого сознания, о его конкретных общественных формах.

З. Фрейд был совершенно прав, когда указывал на необходимость более серьезного отношения к феномену фантазии и на важность этого феномена при определении онтологического статуса искусства. «Большинство людей временами фантазируют, – писал он. – Это – факт, которого долгое время не замечали и который поэтому недостаточно оценивали». [152] Между тем, как известно, из

философское. Нодар Джин filosoff.org

этой правильной посылки З. Фрейд делает порой тенденциозные выводы, касающиеся особенностей фантазии и обусловленные стремлением обосновать свою априорно выдвинутую теорию пансексуализма. «Нужно сказать, – утверждает он, – что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания – побудительные стимулы фантазий; каждая фантазия – это осуществление желания, корректив к не-удовлетворяющей действительности. Побуждающие желания различны в зависимости от пола, характера и житейского положения личности; но их можно, не прибегая к натяжкам, группировать в двух главных направлениях: это или честолюбивые желания, которые служат к возвеличению личности, или эротические». [153]

Вряд ли стоит сомневаться в относительной справедливости этих идей, хотя столь же очевидно, что побудительные стимулы фантазии некорректно сводить только к неудовлетворенным желаниям. Особенно очевидным это становится именно тогда, когда З. Фрейд пытается определить основные формы самопроявления фантазии и объявляет искусство его основной разновидностью. Согласно З. Фрейду, источником искусства является всего лишь неудовлетворенное желание, – ибо-де деятельность фантазии возбуждается ничем иным, как осознанием неудовлетворительности реального положения вещей. [154]

Было бы несправедливо – как это нередко имело место – отрицать компенсаторное значение фантазии в процессе социально-психического утверждения человека в мире. Идея о восполняющей функции фантазии высказывалась и отстаивалась в нашей науке уже на начальных этапах ее развития, хотя именно в последнее время она как будто бы перестала вызывать к себе «подозрительное» отношение. [155]

Следует, однако, добавить, что «подозрительное» отношение к этой идее было детерминировано довольно настойчивой тенденцией эстетической науки полностью мистифицировать фантазию и расценивать ее в качестве некоей душевной способности, которая в сфере сознания обеспечивает максимальную свободу от «принципа реальности» и является выражением лишь бессознательного. На фоне усиления и развития этой тенденции [156] существенное значение обретает уточнение материалистического представления о природе фантазии и ее значении, хотя этот вопрос интересует нас лишь в той степени, в какой он непосредственно соотносится с нашими задачами.

Гносеологически фантазия представляет собой мощное средство познания действительности. Будучи продуктом труда, она является наиболее сложным видом умственной деятельности, который мог возникнуть лишь на определенном-высшем – уровне развития интеллектуально-психических способностей человека. Ни один способ познания действительности не представим без участия фантазии, любые «представления о действительности, – писал В. Ленин, – по необходимости оживляются дыханием фантазии». [157] Всестороннее постижение роли фантазии в процессе общественной деятельности подводит к признанию ее как «величайшей ценности», [158] как сущностной духовной (интеллектуально-психической) силы человека, ибо она функционально выражает общую закономерность живых систем – стремление к «антиэнтропическому структурированию в самой себе или объекте непосредственного воздействия»; именно в этой силе, в фантазии, актуализируется способность сознания «к созданию новых мыслительных структур, образцов». [159]

Далее. Поскольку фантазия представляет собой сущностную силу, то сам по себе процесс осознания этой силы, процесс ее проявления сопряжен с процессом самоутверждения человека в мире. На фоне этой мысли важное для нас значение обретает то обстоятельство, что в разных формах общественного сознания, в частности, в науке и в искусстве, фантазия проявляется по-разному. В зависимости от этого можно различать логико-понятийную и пластически-образную деятельность фантазии. Различение это носит, разумеется, условный смысл, ибо первое неотделимо от второго, внутренне связано с ним. Между тем аддитивный характер научного мышления определяет «незаметность, неосознаваемость» [160] логико-понятийной деятельности фантазии. Хотя «снятие слепок (понятия) с отдельной вещи» есть не «простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный», [161] – деятельность фантазии в науке незаметна, ибо она рационализована, т. е. приспособлена к структуре объекта (вещи). В то же самое время пластически-образная деятельность фантазии, т. е. художественная фантазия очень часто предполагает разрушение последнего, создание новой структуры объекта (вещи) в связи с задачами субъекта. [162]

философское. Нодар Джин filosoff.org

Деятельность фантазии находится в искусстве наиболее очевидное выражение. В искусстве она самообнаруживается, а это значит, что в искусстве наиболее рельефно проявляется творческая, отражательно-преобразовательная способность сознания. (Следует специально подчеркнуть, что по сравнению с наукой речь тут может идти о большей степени самообнаруженности фантазии, но отнюдь не ее участности. Фантазия является общей духовной способностью, а потому в научном мышлении она используется в той же степени, как в мышлении художественном: «нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке». [163] Игнорирование этого факта обуславливает появление разновариантных идей, согласно которым фантазия является основой именно и только художественной деятельности, она-де представляет собой феномен сугубо эстетический и т. д. [164]

Самообнаруживаемость фантазии в искусстве обусловлена одним важным для нас обстоятельством. Как известно, «фантастические представления взяты из действительности». [165] Но если в науке «отлет фантазии от жизни» завершается в «абстрактном понятии, идее», [166] то искусство возвращается в действительность, в жизнь. Если в науке «фантастические представления», взятые из конкретной реальной действительности, «незаметно превращаются» в идею, умирают в ней, то в искусстве они оживляются в конкретных реальных образах. Благодаря этому сам момент отлета фантазии от жизни обретает тут резкую выявленность, курсивность.

В искусстве человек создает несуществующий, неизвестный ему мир в формах мира существующего, известного ему, узнаваемого им. Это дает ему возможность переживать процесс «переименования» мира, процесс фантазирования, наслаждаться им, и, в конечном счете, – возможность не только идеального, но и фактического самоутверждения в действительности. Ведь осознание момента «отлета от жизни» приводит его затем к сознательному сосредоточению на внешнем, объективном мире, [167] а «разрыв» между фантазией и действительностью, как считал В. Ленин, одновременно побуждает к действию и предвосхищает овладение действительностью. [168]

Таким образом, именно в искусстве утверждающе значимая деятельность фантазии находит наиболее рельефное выражение, что, в свою очередь, дополнительно определяет константный характер генеральных установок общества на его существование.

Названная специфическая способность художественной деятельности – способность абстрагироваться от жизни (посредством фантазии) в категориях самой жизни – указывает еще на одну гносеологическую особенность искусства. Без учета этой особенности определение его онтологического статуса нельзя считать исчерпывающим.

Имеется в виду особое, ничем иным не заменимое место искусства в структуре реальности. Реальность, как известно можно расчленять условно на два сектора: сектор материальной реальности (материя в совокупности различных ее видов) и сектор идеальной реальности. [169] Идеальная реальность представлена в явлениях сознания и в строгом смысле слова искусство, являясь формой отражения, познания, переживания и т. д. мира, относится именно ко второму сектору реальности. Однако если за пределами основного гносеологического вопроса противоположность сознания материи имеет относительный, неабсолютный смысл, то именно в данном случае это оказывается особенно очевидным и существенным. [170] Мы хотим сказать, что искусство – с его способностью творить новую, идеальную, реальность по образу и подобию материальной – выступает вообще связующим звеном между ними. Именно этот момент и определяет во многом онтологический статус художественной деятельности.

К. Маркс писал, что «способ, каким существует сознание и каким нечто существует для него, это – „знание“. [171] Если же учесть, что в процессе познания материальной реальности последняя посредством теоретического мышления, как правило, „внутренне расчленяется“ (Гегель [172]), утрачивает свою „естественную представленность“, – то возникает соблазн определять искусство как „не-совсем-сознание“. [173] Искусство познает реальность посредством ее отражения-представления: нерасчлененно, неадаптированно, несхематизированно. Оно сохраняет реальности те измерения, в которых эта реальность представлена сознанию. Однако, с другой стороны, если учесть, что материальная реальность, „сохраненная“ и представленная в искусстве, представлена идеально (нематериальной), отражена сознанием, – то следует определять искусство как „не-совсем-реальность“. Оно представляет

философское. Нодар Джин filosoff.org
субъективированный объект, „идеализированную“ реальность (материю).

Промежуточность искусства в структуре реальности обнаруживается нагляднее при сравнении научного понятия с художественным образом. Даже простое „снятие слепка с вещи (= понятия)“, к примеру, „стол“ вообще», приводит к нарушению материальной реальности, к отлету от нее, ибо в природе стола «вообще» нет. Каждая вещь в материальном мире единична: она, конечно, существует и вне воспринимающего субъекта, но противопоставлять субъект (сознание) вещи, объекту (материи) нельзя: это «было бы громадной ошибкой». [174] В практике каждый конкретный стол (объект) существует как воспринятый субъектом объект. Однако если в понятии (стол «вообще») субъект «отчленяется» от объекта, если объект представляется абстрагированным от субъекта, то художественный образ, «снятая слепок», т. е. выступая формой познания, одновременно представляет объект как бы в его естественном бытии: во-первых, единично, а во-вторых, в качестве воспринятого объекта. Именно поэтому и можно говорить о том, что в искусстве объект и субъект, материя и сознание, представлены неолсчлененно, цельно и диалектически, как в самой человеческой практике, которая, по словам В. Ленина, имеет не только достоинство всеобщности (знания), но и непосредственной действительности, материальной представленности. [175] Поэтому и можно говорить, что если иные формы сознания, скажем, наука, язык (как форма практического, действительного сознания), [176] являются «аббревиатурным» видоизменением действительности, – искусство сохраняет и утверждает самую действительность посредством ее интенсифицированного отражения. [177]

Искусство является формой сознания, т. е. представляет собой конкретный сектор реальности (идеальной). Однако его способность добывать знания о материальной реальности, не «узурпируя» последнюю, придает ему достоинство практики (всеобщность и непосредственность), достоинство «идеальности» и «материальности», достоинство, выражающееся в промежуточности искусства между двумя секторами реальности. [178]

Именно эта гносеологически обусловленная ценность искусства не позволяет отрицать ликвидаторские концепции, согласно которым художественная деятельность является проходным этапом в развитии общественной духовной практики. Потребность в нерасчлененном, цельном, интенсифицированном отражении-познании мира встречается в художественной деятельности соответствующую ситуацию (возможность одновременного созидания и познания) и, бесконечно самовоспроизводясь, актуализируется в генеральной онтологической установке общества на существование искусства. Наконец, именно этот момент, наряду с иными, отмеченными выше особенностями искусства, и служит онтологическому обоснованию его константности, в чем и заключалась цель настоящей главы.

Между тем многие из тех моментов, которые относятся нами к разряду онтологических установок, могли быть конкретизированы как установки эстетические, психологические, социологические и т. д. В этом, кстати, и заключается условность предложенной нами ранее классификации генеральных установок на искусство. Следует помнить также о подвижности, зыбкости границ между отдельными подгруппами этих установок, их взаимопроникаемости и взаимодополняемости. Так называемые эстетические генеральные установки на искусство непредставимы, например, без непосредственной заявленности в них тех моментов, которые образуют разряд т. н. психологических установок. С другой стороны, эстетическое, как известно, не существует вне социального, действие его социологично и т. д.

Мы говорим, что своим существованием искусство отвечает (обязано) целому ряду установок общества, что искусство полифункционально. Это, разумеется, нельзя понимать так, будто искусство выполняет разные отдельные функции, будто его действие дробится на ряд действий, будто в одних случаях оно компенсирует, в других – коммуницирует, в третьих – доставляет наслаждение и т. д. Действие искусства цельно и нерасчленимо, – в этом проявляется его своеобразие как специфической формы сознания и деятельности. Если мы имеем дело с художественным произведением, и если мы говорим, что оно обладает для нас гедонистической ценностью, – оно не может не обладать одновременно значением средства коммуникации, значением средства организации общества, его воспитания и др. Когда мы говорим, что искусство поли-функционально, мы хотим всего лишь подчеркнуть «многоизмеримость» его назначения, которое, в свою очередь, определяется не простой суммой его реальных возможностей, но носит внутренне единый, целостный и вполне конкретный характер.

Полифункциональность искусства говорит лишь о том, что его «внутреннее»

философское. Нодар Джин filosoff.org
предназначение реализуется на многих уровнях, во многих ситуациях общественно-личностного бытия.

Что же в данном случае имеется в виду под «внутренним» предназначением искусства? Ответ на этот вопрос связан с представлением об основном, т. е. конечном предназначении деятельности сознания.

Человек обладает способностью трудиться, играть, фантазировать, наслаждаться и т. д. Однако все эти способности направлены, в конечном счете, на бесконечное освоение, овладение окружающего его мира. Будучи формой сознания (как форма сознания), искусство выполняет в этом процессе функцию познания мира. В этом следует видеть основное предназначение искусства, равно как и других форм сознания. Отличие же искусства от последних выражается (в плане его социологического воздействия) именно в том, что эта основная его функция, родовая функция общественно-личностного бытия, реализуется в тех и стольких аспектах общественно-личностного бытия, в каких и в скольких представлена сама духовная практика. Вот почему, кстати, неправомерно называть познавательность в качестве рядоположенного свойства искусства. Познание в искусстве носит комплексный, многовариантный характер; духовная жизнь общества и личности выражается в различных категориях мышления-чувствования, искусство же познает мир комплексно, т. е. в комплексе всех этих категорий. Искусство доставляет наслаждение, искусство эмоционально объединяет людей, искусство способствует воспитанию человека и т. п. Однако в каждом случае оно познает действительность. Когда, например, мы скажем ниже, что искусство является также и средством компенсации духовной жизни, это отнюдь не будет значить, что-де искусство помимо способности познавать реальную жизнь обладает также способностью «восполнять» ее. Это будет значить: искусство познает осваиваемый мир также и посредством его специфического «восполнения». Или: посредством эмоционального объединения людей и т. д. В конечном же счете это будет значить: в обществе существует установка на познание жизни посредством возбуждения эстетического наслаждения, «восполнения» и др. Предназначение искусства заключается в познании действительности, которое, стало быть, реализуется в единстве и цельной представленности разных уровней духовной практики.

Вот почему, кстати, еще более неправомерно говорить, будто отношение к миру, которое актуализируется в искусстве, не всегда носит познавательный характер. Наиболее откровенное выражение это популяризируемое в последние годы мнение нашло у А. Гулыги: «даже в искусстве слова есть область, уходящая за пределы познавательной деятельности – лирика... Любой роман, любая повесть дает читателю определенный комплекс знаний, но главным при чтении художественной литературы все же остается „просветление“ чувств, эстетическое переживание». [179] Между тем ни один вид или жанр художественного творчества не может выйти за рамки познавательной деятельности человека, ибо искусство, являясь формой сознания, существует именно как познание действительности, ибо сознание, повторяем, существует именно как познание. Беда подобных представлений обусловлена, очевидно, искаженно-обуженным пониманием познания: познание как схематизирующее действие интеллекта, как «работа мысли». [180] Если же понимать познание в истинном объеме этой категории, т. е. понимать познание как «способ существования сознания», то цитированную мысль А. Гулыги следовало бы попросту перевернуть: любой роман, любая повесть (равно как и любой жанр художественного творчества) является формой познания действительности посредством способности искусства к т. н. «просветлению чувств», к возбуждению специфического, эстетического, переживания и т. д.

Итак: основное предназначение искусства заключается в познании действительности, ибо художественное творчество является формой общественно-личностного сознания. В то же время представление об искусстве как о форме общественной деятельности связано с тем, что искусство познает действительность посредством разных возможностей духовной практики. Следует, однако, помнить, что, во-первых, эти возможности реализуются в искусстве в их комплексном единстве, а во-вторых, каждая из них (представленная обособленно в процессе спекулятивного анализа) закреплена в тех или иных генеральных установках на существование художественной деятельности. Дальнейший анализ интересующей нас проблемы лежит на путях исследования характера этих установок: являются ли они сущностными, т. е. выражают ли они «наивнутреннейшие» духовные потребности человека. Ответ на этот вопрос требует разъяснения содержательной сущности эстетических и психологических установок на искусство...

НЕ-СОЗНАНИЕ: ТВОРЧЕСТВО КАК ВОЗВРАЩЕНИЕ Доклад на Международном симпозиуме по проблеме неосознаваемой психической деятельности (1979)

Что не может быть представляемо через другое, должно быть представляемо через себя.

Барух Спиноза

1

Если в двух словах дать характеристику всей нашей эры, – она могла бы выглядеть как «империализм разума». Эта характеристика имеет право на оглашение по двум причинам: во-первых, что и кто, если не разум, оказался единственным богом времени, а во-вторых, чем, если не империалистической стратегией *divide et impera* утверждает себя этот беспощадный бог!

Разделяй и властвуй! Сей начальный и сущностный принцип разума привел, однако, к парадоксальным результатам. Да, властвование, основанное на разделении, оказалось безраздельным, но такая победа выглядит более сомнительной, чем Пирров триумф. Человеческий разум проник всюду, в микро и макрокосм, в самое себя, посягнув на всё, но эта его активность оказалась разрушающей, т. е. всеразобщающей. Ещё нашим древним предкам было известно, что весь наш мир, всё вокруг нас и внутри нас, – едино, что... «адонай элоэину адонай эхад». Но вот триумфальное шествие (нашествие) разума вынудило нас, потомков, в лучшем случае пренебречь эту истину...

Всё оказалось разделенным. Оказалось, что всё из чего-то состоит, и составляющие этого «чего-то» – отдельные начала. Какую бы позицию ни избирал разум, он прежде всего разделял. Империализм разума привел, например, к тому, что мир распался как минимум на две части: Восток и Запад. Стало мало и этого: пришёл Киплинг и возвестил, будто «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им никогда не сойтись».

За этим и подобным геополитическим разделением мира стоит, конечно же, тотально-детализированное разделение всего и вся, разделение интуиции и рассудка, мысли и чувства, разделение человека, с одной стороны, и мира, с другой, препарирование самого человека и самого мира, бесконечное в своей многоступенчатости отчуждение всего от вся... И если сказанное изложить в наукообразной форме, то и это, в свою очередь, послужило бы лишним свидетельством традиционного разграничения человеческой психики на психику «сциентистскую» и психику «нормальную».

Между тем разделение единого, препарирование внутренне целостного в непрепарированном не могло не достичь со временем той финальной изошрённости, которая, как правило, выступает в облики кризиса. Самым наглядным и интенсифицированным выражением этого кризиса мне представляется та особая нынешняя ситуация, которую следовало бы определять как гомоцентризм. Она по существу иллюзорна, в смысле – лжива, но тем не менее, увы, реальна. Реальна в той мере, в какой нынешний человек реален именно как *Homo Sapiens*, но лжива постольку, поскольку человек сам по себе – отнюдь не есть Человек-Разум. Гомоцентризм – это вавилонская башня человеческой гордыни, внушенной ему его разумом, его сознанием, это башня, возведенная человеком посреди мира, учрежденного не человеком, это уродливый по своей сути памятник рассудку, лишенному пафоса.

Гомоцентризм назревал давно и исподволь, как результат настойчивого разделения того, что условно именуют Востоком и того, что условно же именуют Западом, разделения Пафоса и Когито, освященного традицией разделения того, что называют Сознанием и того, что нельзя назвать Сознанием, а потоку называют Бессознательным. Гомоцентризм – итог преимущественного развития философии (философии как она началась с Аристотеля и «доросла» теперь до позитивизма) за счет «нефилософии» (как она заявлена в книгах древних народов, где мысль невозможно отделить от пафоса, идею от образа, «чистый разум» от «симпатии».[181] Эскалация рационализма долгое время создавала впечатление поступательного движения и подстрекала праздновать на этом пути победу за победой, которые, однако, с каждым днем все яснее выказывали свою трагическую сущность. И вот к сегодняшнему дню мучительная проблема бытия, стоявшая перед человеком в самом начале его триумфального шествия со светильником Разума, стала по существу лишь более рельефной и опасной. Иначе никак нельзя трактовать тот очевидный факт, что Абсурд во всевозможном его оформлении, рационализированный и дистилизированный в одних случаях, причудливо

Философское. Нодар Джин filosoff.org
орнаментированный в других, вьелся в каждую клетку нынешнего мира. Подумаем хотя бы над самым общеизвестным: стремящийся к бессмертию человек бесконечно совершенствует и умножает средства самоуничтожения...

И все-таки нельзя утверждать, что рафинизация разума явилась полной тщетой. Усовершенствованный в собственной силе, пусть даже частичной и потому иллюзорной; утвержденный в собственной стратегии, пусть даже насквозь империалистической, разум именно в результате долгого своего развития оказался способным на доблесть. Истинный подвиг рационализма, подлинная заслуга разума – это именно его признание в собственной неабсолютности и ограниченности. Сила, нажитая разумом на долгом пути, сводится к признанию в том, что зачастую он попросту бессилён. Категориально это признание имело место именно в 20 столетии, и его инициатором был Фрейд.

С другой стороны, тот факт, что процесс расщепления нерасщепляемого, разделения органически единого достиг своего предела именно сегодня, проявляется не только негативно – в упомянутом кризисе, но и позитивно: в форме противоположного процесса, имя которому синтез, единение разделенного. Один из признаков изживания страсти к разделению – внедрение страсти к единению. Нельзя назвать ни единой сферы человеческого бытия где это стремление к объединению искусственно разделенного разумом универсума не выражалось бы сегодня с той или иной наглядностью. В этой плане наша тема – бессознательное и творчество – кажется не только самой благодатной, но даже узловым.

Схема, представленная тут нами, требует именно того заголовка, который объявлен, однако, прежде, чем назвать опорные положения этой схемы, следовало бы сказать о значении заглавных терминов.

2

Где начало того конца, которым оканчивается начало?

Кузьма Прутков.

Во-первых, что есть «не-сознание»? Ответ на этот вопрос можно бы начать и с краткого обозрения развернутой в книгах «Бессознательное» дискуссии, ибо она показательна для нынешнего положения дел в вопросе бессознательного. Одна часть экспертов – их уже мало – решает проблему сущности бессознательного с той «святой простотой», с которой – как рассказывают – некая сердобольная старушка подкинула хворост в костёр, опаливший еретика Яна Гуса. Эти эксперты «облегчают» ответ на вопрос о сущности бессознательного простым отрицанием этого феномена. В такой позиции, на мой взгляд, мало и от истины.

Другие ученые – их больше – считают, что сознательное и бессознательное суть противоположные начала психики; но одна группа утверждает, будто именно сознание обладает дворянским происхождением, а бессознательное – мещанским, тогда как другая группа утверждает обратное. В этой позиции есть лишь видимость истины, и эта видимость зиждится на таких обманчивых эффектах, которые в понедельник убеждают в преимуществе сознания, а во вторник – в преимуществе бессознательного. Третья часть ученых считает, что эти два феномена не противоположны, а рядоположены, параллельны, и часто, дескать, между параллелями налаживаются перекидные мосты. Этих ученых ещё больше, ибо, как известно, «осторожная» позиция рекрутирует самые многочисленные отряды.

Я легко предвосхищаю и протесты со стороны этих рекрутов: в наших рядах есть различные подразделения, и посему читать нас следует, дескать, внимательней. Конечно, разночтений не быть не может, но как тут не вспомнить мудрую шутку Гейне: «Ауффенберга я не читал. Полагаю, что он напоминает Арленкура, которого я тоже не читал». Право «не читать» ауффенбергов и арленкуров в данном случае даёт мне убеждение, что в названной позиции от истины присутствует лишь тень: тезис о перекидных мостах, о взаимосвязях сознания и бессознательного.

И наконец, есть четвертая, поздняя, иная позиция, – если и не удовлетворительно адекватная, то приближенная к истине. Она представлена простой догадкой, обещающей ей растущую популярность именно за счёт примыкания к ней второй и третьей групп специалистов. Мы имеем в виду идею А. Шерозия об «изначальной целостности психики», идею, основанную на принципе и фразеологии наступающего дня и предлагающую богатый материал для разработки системы ориентаций и категорий в области бессознательного.

Философское. Нодар Джин filosoff.org

Исходя из «понятия единой бессознательным в рамках единой динамической структуры личности и предлагает конструировать общую теорию сознания и бессознательного психического, которая, конечно, вовсе не ограничивается экспериментальной психологией, а выходит за ее рамки, касаясь всей целостной сферы знаний о мире.

Мую мысль о содержании понятия «не-сознание» я хотел бы начать с решительной поддержки этой позиции и с выражения уверенности в ее конечном успехе, однако интересы предлагаемой мной схемы, а также исповедуемые мной метапринципы «позволяют» мне «еще более» категорически отнестись к вопросу. Я исхожу из принципа абсолютной и всеобязывающей единности мироздания, и эта единность – не просто цельность составляющих элементов, ибо существование составляющих элементов – лишь фикция разума. Поэтому единость мира сводится не столько к цельности, сколько к единственности его бытия. Мир – больше, чем целое, ибо целое состоит из частей. Мир – то единое и единственное, что не выносит препарировующего скальпеля рассудка. Вот почему вместо используемого Шерозия образа биномной системы отношений сознания и бессознательного, этих, по его словам, «взаимоисключающих и взаимокомпенсирующих образований психики», мне в моих целях выгоднее представить себе образ «более категорический». Хотя Шерозия недвусмысленно заявляет о взаимодополняемости этих образований, говоря об их «нерасчленимости», он считает целесообразным расценивать эти начала как два отдельных феномена, и на это в его метатеории указывает, например, принцип «ведущей роли сознания».

Я представляю себе единство сознания в бессознательного не в категориях их взаимоотношений, но в образе сплошной линии, где освещен лишь небольшой отрезок, именуемый сознанием. Нашему видению доступен только этот отрезок, ибо глаз обладает лишь какой-то определенной разрешающей способностью зрения. Все, что находится «до» и «после» этого освещенного участка, – не пока, а принципиально неразглядываемо.

Когда я говорю о неосвещенности этой «до-и-после территории», я имею в виду её неосвещенность для нашего глаза, но не её затемненность по сравнению с освещенным. Она может представлять собой не абсолютную тьму, но абсолютный свет, в котором, как известно, глазу видно столько же – ничто. Эта «до-и-после-территория», будучи принципиально непроглядываемой для нашего глаза, этого «головного» (в прямом этимологическом смысле этого термина) инструмента и «провокатора» строжайшего рационализма, подлежит лишь, так сказать, сверхсенсорному схватыванию, схватыванию посредством того, что называют интуицией, симпатией или пафосом. Мы «знаем» лишь название освещенного участка – сознание, а потому «до-и-после-территорию» именуем не бессознательным, а не-сознанием. Бессознательное – негативная, по сути своей исключаящая и, стало быть, неадекватная категория; «бессознательное» указывает на то, что речь идет о чем-то таком, что лишено основополагающего момента сознательного. Однако принцип истинной единности не допускает наличия чего-то главного и чего-то подчиненного, тогда как в термине «не-сознательное» нет никакого намека на ущербность «до-и-после-территории», ущербность, обусловленную, дескать, отсутствием сознательного. Это просто не-сознание.

Более позитивное обозначение этой территории принципиально невозможно, ибо ее суть невыразима на языке формализованных понятий, так как понятие само по себе – это рационалистический образ. Как нельзя кстати на вопрос о сущности не-сознания подходит ответ, который философ Д. Ньюмарк дал на вопрос о сущности сознания, хотя ответить на этот вопрос легче: «Что такое сознание? Если вы обладаете им, то знаете, что это значит. Если нет – объяснить вам невозможно».

Теперь – о творчестве. Творчество – это определенное состояние культуры, – такое, которое имеет интенсифицированно человеческий, т. е. жизнеутверждающий смысл. Культура – это все, что добавлено человеком к природе, творчество – то, что придает акту и факту добавления, акту и факту вхождения в природу, акту и факту ее преобразования истинно человеческий, т. е. жизнеутверждающий смысл, ибо человек – это то, что стремится к вечному пребыванию, к пребыванию вопреки правилам природы, направленной на постоянное уничтожение сущего во имя порождения пока еще не существующего, не-сущего, «нового», «иного», – пусть даже в «новом» и «ином» нет ничего нового или иного. Культура – некий итог, сохраняющий свое значение и вне ее связи с человеком. Бомба, созданная человеком, – это культура, но, будучи

уже создана, она и вне человека, после него, вне зависимости от него может изменить природу, т. е. человеком не созданное. Творчество – живая связь с природой. Ученый, скажем, приходят к неким конечным выводам относительно человека; эти выводы указывают на его (человека) смертность. Выводы ученого являют собой достояние культуры, они – звание, сознание, т. е. смерть. «Печаль есть знание... А древо знания – не древо жизни» (Байрон). В то же время творчество ученого есть... жизнь; пока ученый творит, в нем «одействоряется» также сфера не-сознания, благодаря которой «конечное содержание» его работы над проблемой смертности или бессмертности человека, и в том числе его самого, им «не воспринимается». Творчество этого ученого – не столько вывод о смертности, сколько налаживание связей с природой, проникновение в нее, в то, что бессмертно. Разум больше омрачает, чем освещает. Он предлагает отчужденное знание о природе, но процесс творчества преодолевает это смертоносное отчуждение. Творчество – это то, что позволяет человеку пересиливать осознание собственной конечности, что делает человека «как Бога», т. е. дает ему внутреннее, не контролируемое одним лишь сознанием (и обеспечиваемое не-сознанием), неодолимо властное ощущение собственной органической в едином (единственном) мироздании, ощущение бессмертия, т. е. забвения конца. Ощущение бессмертия, аналогичное такому же ощущению, которое «выказывает» природа. (Так, кстати, и родилась в свое время идея вечной, потусторонней, жизни). Подчеркиваю: не работа дает этот эффект, но именно творчество. Работа – сфера сознания, рационального. Творчество – также и не-сознание. И содержательное начало этой условно выделяемой сферы не-сознания – Пафос.

3

Если и есть церковь, то она не может быть видна тем, кто находится в ней. Лев Толстой

Каким же образом не-сознание и творчество связаны с кардинальными вопросами человеческого бытия? Ответ – в той схеме, беглый абрис которой я и предлагаю ниже.

Известно, что мучительную «истину» о неминуемом конце открыло человеку сознание. Это трагическое открытие связано с яблоком на древе познания. Змий, или Сознание, заставил Адама с Евой по их собственному выбору покинуть Эдем, олицетворявший гармоническое единство-единственность человека и мироздания, Эдем, оберегавший человека от знания от смерти, и, стало быть, от «самой» смерти. Если бы не подсунутое Змием яблоко, если бы не сознание, то не было бы, в конечном счете, и вавилонской башни гомоцентризма, великого самообмана.

Удаленный и удалившийся из Эдема, человек осознал неминуемость смерти и начал постигать «тщетность и никчемность» трудов своих «под солнцем». Выйдя за ограду Рая, он начал рефлектировать, сознавать, философствовать, или, как выразился М. Монтень, «учиться умирать». Вооруженный знанием, человек столкнулся с проблемой значения и цели бытия, когито оказался в конечном счете символом удручения, индексом скептицизма и конца, безволия и безысходности. Но невзирая на предельную ясность этой исходной ситуации (осознания конечности бытия и тщетности всякой активности), человек с первой же минуты выказал нечто такое, что нельзя не назвать величайшим из всех парадоксов: парадокс продолжения жизни, парадокс витальности. (Самая удручающая из всех книг – Экклезиаст – книга, от стиха к стиху нагнетающая чувство тщетности бытия и безысходности мрака, заканчивается парадоксальным призывом следовать дальше дорогой жизни). Невзирая на парализующее содержание знания (когито, да'ата), человек продолжает жить и творить, подчиняясь чему-то пока неназванному, и живет он день за днем, т. е. приближается к могиле с неизбывным и необъяснимым зарядом оптимизма в душе. (Шопенгауэр, человек, который наряду с Экклезиастом и буддистскими мудрецами остро переживал «реальность» пессимистического импульса, был, как известно, «жовиальнейшим» из людей). Так где движитель?

Ясно, что это – не сознание. Если можно допустить столь очевидную условность, это – нечто другое: не-сознание. Эта сила, разлитая во всем мироздании и заявленная посему и в человеке, есть сущностная сила последнего. Вопреки когито она заставляет человека творить, заставляет забыть то, что этому человеку заведомо известно, т. е. заставляет его даже в последнюю минуту жизни забыть, что она действительно есть последняя минута. Благодаря этой силе в человеке неосознанно утверждается ощущение своей неконечности, своей органической вписанности в неконечный мир, своей связи с тем, что для Разума всего лишь было или будет. Ощущение не

философское. Нодар Джин filosoff.org
над-временности, но вне-временности. (Отсюда, повторяю, начинается история идеи о загробной жизни, о переселении душ и пр., т. е. история идей, которые нельзя не назвать истинами-заблуждениями). Это ощущение, состояние утвержденности в мире, обеспечивает человеку не логика, не знание, а нечто более широкое.

Об этом «нечто» известно лишь что это – не сознание. Иное определение неправомерно до тех пор, пока мы пытаемся вогнать его в любую из возможных рационалистических категорий. Между тем история может рассказать нам о целом ряде попыток постижения этого «нечто», т. е. структуры сферы «не-сознания», предпринимавшихся прежде с мистических (Божественная воля), а теперь – с рационалистических позиций (например: бессознательное в школе психоанализа). Под «не-сознанием» рационалисты (Фрейд) подразумевали помимо прочего неосознаваемый опыт устойчивых индивидуальных и коллективных психических состояний, – комплекс инцеста, комплекс первородного греха и др. Поиски рационалистических отложений в сфере «не-сознание», попытки схематизировать в целом несхематизируемое – все это, быть может, не лишено какого-то основания, однако отнюдь не к этому сводится линия «не-сознание». Наличие рационалистически объяснимых элементов объясняется и обусловлено тут тем, что освещаемый отрезок линии начинается и продолжается в затемненном, или, точнее – в неподвластном глазу: именно этими, стыковыми, переходными, пограничными зонами и занимаются, как правило, исследователи бессознательного. И занимаются они именно тем, чем, собственно, и вправе заняться рассудок: постижением структуры сознания и его пограничных с не-сознанием зон, изучением правил и механизмов взаимопереходов и др. Так поступил Фрейд.

Однако проблема – как я ее понимаю – не позволяет остановиться на этом и требует дать ей следующее продолжение.

4

Мир наш – лишь отраженный образ царящего в нас хаоса.
Эдем прошлого – это Утопия будущего.

Генри Миллер

Записываем: в процессе жизнетворчества (но не жизнеработы) человек «обретает» ощущение своей бесконечности, неодолимое ощущение оптимизма; в процессе творчества он выравнивает свое сознание со своим бытием; именно здесь и срабатывает т. н. балансорная установка сознания. Это выравнивание, во-первых, неосознанно, т. е. естественно, автоматически. Вторая же – и главная – сторона истины заключается в том, что при этом выравнивании человек возвращается к тому навсегда утерянному статусу, к той исходной позе, которая описана в библейской сцене Эдема. Скажем иными словами: человек «возвращает» себе состояние гармонического единства с миром и преодолевает пагубную для него ситуацию гомоцентризма. Человек реинтегрирует себя. Принципиальная цель этого в принципе не-до-конца осуществляемого процесса – достижение «счастья».

Стало быть, творчество – это возвращение к тому «эдемному» прошлому, которое неосознаваемо и живет в памяти человечества. [182] Причем, обязательно следует добавить, что это «эдемное» прошлое не требует своего признания в качестве состоявшегося исторического факта; известно лишь, что оно «реализовано» на уровне образа, перенесенного в прошлое из будущего, в действительность из мечты. Вот почему акт сиюминутного приобщения человека к «эдемному» статусу я определяю как возвращение, а творчество определяю как средство этого акта приобщения.

В то же время творчество есть творение; не только средство возвращения как мы его понимаем, но также реальное созидание, сотворение всего того, что именуется прогрессом, движением вперед, дальнейшим уходом человека от «дочеловеческой грани». В этом – диалектическая природа творчества: вести вперед и одновременно возвращать. Вот почему нельзя не заключить, что возвращение осуществляется тут в форме поступательного движения, в форме неперемного ухода вперед от точки отсчета, от той любой точки, на которой зафиксирован сейчас наш взгляд; вот почему – это всегда возвращение на новое место, или – если это удобнее слышать – новый виток; причем, тут имеется в виду не только новый виток в истории общества как такового, как целого, но также и новый виток в «истории» какой-нибудь отдельной личности.

Здесь встает вопрос: если истинный прогресс (в отличие от его нынешней частичной, т. е. иллюзорной представленности) есть такое движение вперед,

Философское. Нодар Джин filosoff.org
которое возвращает в Эдем, – то куда и как следует идти, чтобы человек оказался адекватно реинтегрированным? Это по существу стародавний социально-политический вопрос, поиски ответов на который приводили и приводят к порождению разнообразнейших философско-политических и политико-экономических теорий. Несмотря на очевидную важность этого вопроса, я, однако, сосредоточу внимание на сущностно-человеческом, онтологическом, аспекте проблемы, сознавая при этом – в чем можно будет убедиться чуть позже – его неразрывную связь с указанным вопросом.

Зададимся же пока другим вопросом: благодаря чему именно творчество возвращает человека в среду гармонического единства с миром, единства Адама не только с яблоней, но и со Змием, единства Адама с Евой (не забывая, что Ева – всего лишь плоть от плоти Адама), в «до-распавшуюся» среду? Ответ на вопрос подсказывает такая наиболее полнокровная форма творчества как искусство.

5

И вот надпись, которая начертана: МЭНЕ, МЭНЕ, ТЭКЕЛ, УПАРСИН.
Даниил, 5:25

По самой своей сути искусство ненасильственно примиряет человека с действительностью. Оно выравнивает наше сознание с нашей реальностью, выравнивает каждого из нас с человечеством, гармонизирует наши отношения с миром, каким бы дурным этот мир не был представлен в художественном произведении. Художественное произведение – это произведение художественного, всесторонне гармонизированного и умиротворяющего нас мира. Искусство доставляет нам фактически то наслаждение, с которым навсегда расстался покинувший рай Адам. Оно – мощный источник жизнотворной энергии и оптимизма, понимаемого не в приземленно-бытовом, обиходном, не в конкретном социально-политическом, но в самом широком, «экзистенциальном» смысле. Искусство – это принципиально жизнеутверждающая, принципиально оптимистическая сила, позволяющая каждому, кто вовлечен в его сферу, преодолеть тревожное ощущение конечности и примириться с бытием. В этой мере искусство есть любовь, порождающая то особое состояние, когда человек, пусть даже уверенный в том, что чудес не случается, не решается тем не менее утверждать, будто чудеса не могут случиться.

Благодаря чему же искусству удается этот сущностнейший дна нашего бытия эффект?

Инструменталистский подход подсказал бы следующий ответ: искусство есть выравнивание сознания и реальности посредством единения мысли и чувства, идеи и образа. Этот правоверный ответ, однако, бесконечно далек от истины. Он исчерпал бы истину лишь в той случае, если бы мы договорились «вспомнить» факт, о котором давно и надежно «забывают» буквально все исследователи. А факт этот выражается в том, что «мысль» и «чувство» никогда не были, никогда не бывают и никогда не могут быть рядоположенными, самостоятельными и раздельно существующими началами. Причем, они не были, не бывают и не могут быть таковыми не в одной лишь сфере искусства, но в любой сфере человеческого бытия.

Ставшее, увы, аксиоматическим допущение о раздельном существовании мысли и чувства – грандиозное заблуждение познающего душу разума. Заблуждение это обусловило бесконечную цепь человеческих бедствий, но тем не менее оно было неизбежно. Оно было предопределено уже в тот самый миг, когда Адам покинул рай и тем самым обрек себя на вивисекцию скальпелем разума, который по природе своей не может не расчленять живое и не схематизировать его. Когито оперирует условностями, но поскольку так уж сложилось, что определение SAPIENS «исчерпывает» понятие НОМО, постольку эти самые условности воспринимаются отнюдь не в качестве условностей, но в качестве самих реальностей. Парадокс условностей в мире НОМО SAPIENS – в их спонтанной превращаемости в безусловности. (В этом заключается источник бэконовской догадки о несоответствии вещи названию, несоответствии, добавим, принципиально неустранимом; отсюда и: «Мысль изреченная есть ложь.»)

На самом же деле, если преодолеть изначальную условность в вопросе «мысль и чувство», то в свете метапринципа единности-едиственности всего сущего истина о сущностном единстве мысли и чувства должна предстать очевидной. Не достаточно сказать об их тесном союзе, о неразрывной связи этих «начал» вообще и, в частности, в искусстве, ибо нет ни мысли как таковой, ни чувства как такового. Говоря же на условном языке препарирующей все живое и

философское. Нодар Джин filosoff.org
единое науки, «говоря» не на языке вообще, тоже все живое и единое препарирiuющем, – «мысль» и «чувство» суть препарированные элементы того единого, непрепарирiuемого, единoсущего начала, которое за отсутствием иного слова я и определяю как пафос.

Мысль в чувство так же едины как сознание и не-сознание, а пафос структурно столь же нерасчленим, сколь нерасчленима человеческая душа, психика. Творчество – это вотчина пафоса. Пафос – это и не сознание и не не-сознание; это то, что сущностно цельно объемлет в себе начала, которые опять же чересчур условно, на препарирiuющем языке науки мы определяем как сознание, с одной стороны, и не-сознание, с другой, или – перекидываясь в дальний ассоциативный ряд – идею и образ. В этом заключается непереоценимый в своем значении урок, изо дня в день преподаваемый самим существованием искусства.

(Искусство гармонизирует человека с миром не благодаря заключенной в нем мысли, которой как таковой не существует, не благодаря чувству, которого тоже не существует, но благодаря пафосу, который умиротворяет нас и порождает состояние «нравится», «люблю». Живопись, писал Поль Валери, дает нам возможность воспринимать предметы таковыми, каковыми они были некогда, – когда на них смотрели с любовью. Вот почему искусство не может не быть безотчетным, не-отчетным. Отчасти, правда, законы «нравится» рационалистически объяснимы, но лишь в той мизерной мере, в какой они являются застывшей памятью о неосознаваемых сегодня, однако некогда устойчивых психических состояниях; здесь мы имеем дело с преломлением и отложением реального (сознательного) человеческого опыта в сфере неосознаваемого, а опыт этот неизживаем, если он является источником, адекватным началом-продолжением индивидуально-коллективных психических ориентаций...)

Таким образом, в творчестве преодолевается внушаемая сознанием трагедия конца. Творчество – это царство пафоса, царство органического единства человека с мирозданием, обоюдного вхождения человеческого в не-человеческое, выравнивания и полного слияния сознания с реальностью. Пафос, стало быть, – единственный инструмент экзистенциального оптимизма, утвержденности жизни и утвержденности в жизни, а посему единственный инструмент обретения внутренней свободы, ибо, как верно думал Спиноза, свобода человека выражается в преодолении размышлений о смерти. Условно допущенная структура пафоса же, повторяю, – это единство-единственность мысли и чувства. И об экзистенциально оптимистическом импульсе пафоса свидетельствуют хотя бы те исторические эпохи, в культуре которых мысль и чувство сравнительно сближены. Таковы, например, вечные в своем светонoсном значении античность и Возрождение.

Итак, подводя итога, можно сказать, что именно творчество осуществляет неосознаваемое человеком «возвращение к самому себе», т. е. к статусу органического единства с миром, возвращение человечества в шкуру Адама, а самого Адама – в рай.

6

Всевышний – слава Ему! – даёт мудрость лишь тому, кто мудр.
Гемара

Теперь – о связи этих наблюдений с современностью. Для начала зададимся вопросом: если всё сказанное истинно, то почему именно сегодня эти идеи претендуют на злободневность? Почему именно сегодня встала во весь свой рост проблема бессознательного, которая не могла оказаться кардинальной, если бы не была повязана с кардинальными аспектами бытия? Почему сегодня появился Фрейд, и почему не вчера, а сегодня человек, высказавший те же догадки, которые мы связываем с именем психиатра из Вены, оказался вдруг столь же популярным, как Магомет и Будда, т. е. люди, говорившие людям о самом главном? Ведь структура бытия в самом обобщенном смысле этого понятия не изменилась и измениться не может. Ведь и вчера человек мог ощущать и осознавать, что только в творчестве он способен преодолеть трагедию конца, что именно творчество является чудодейственным источником жизни. Что произошло?

А произошло, и именно сегодня, нечто существенное.

Настойчивая в безудержная эскалация рационализма во всех его проявлениях, на всех направлениях и уровнях, обернулась сегодня тем «количественным

философское. Нодар Джин filosoff.org
скачком», который принципиально меняет картину бытия. Весь комплекс хорошо известных процессов, таких, как «массовизация» мира, всеохватная и всепроникающая секуляризация, дробление отдельных сил внутри человека, его разобщение с мирозданием, разобщение людей меж собой (нравственно-духовное, политическое, экономически-практическое), рационалистическая – а по существу и по конечному выражению – уродливо абсурдная формализация человеческих инстинктов, обернувшаяся хотя бы безотчетным совершенствованием и увеличением средств самоубиения, – весь этот грузный и грозный конгломерат явлений, уходящих корнями в фетишизированный рационализм, повис уже тяжелой гирей на шестернях механизма, балансирующего человеческое бытие с его сознанием. Механизм этот словно бы уже износился, и признаки тому – самые разнообразные. Это, с одной стороны, социальная депрессия и безынициативность человека в ожидании апокалипсиса, а с другой – суматошно-хаотического метания в отчаянных и бесконечных попытках спастись посредством всевозможных революций (экономических, политических, моральных, «революций сознания», расовых, классовых битв, конфронтаций полов, возрастов и пр.). Все подобное, быть может, и не ново, но ясно, что предельная интенсификация даже самых традиционных процессов не может не вызвать известных сдвигов в общей структуре бытия. Гомоцентризм, эта давнишняя «детская болезнь» общества, обрел уродливейше-гипертрофированные формы, выражаясь уже во всестороннем распадении и разобщении единого, распадении, начавшегося с той самой минуты, когда человек обособился не только от мира, созданного не им, но также и от мира сугубо человеческого, от «авторизованного» им мира. Одним словом, мощное ускорение и нагнетание привычных процессов и перемен привело в тому, чему «естественники» дали имя «сильной необратимости времени». Это последнее понятие выражает «отличие позже от раньше, вошедшее в теперь, ставшее внутренним определением теперь и устранившее таким образом фундаментальную апорию бытия: прошлое уже не существует, будущее еще не существует, настоящее – нулевая грань между тем и другим, ничто между ничто и ничто.

Современные тенденции науки включают все более отчетливую демонстрацию сильной необратимости времени уже в его локальных элементах, в теперь отображено макроскопическое различие между раньше и позже» (3, 30).

В этом смысле нынешний день – «ничто между ничто и „ничто“»; в этом плане становится понятной идея принципиальной особенности, принципиальной противоречивости нашей эпохи; становится также очевидной необходимость поисков новых и сильных импульсов, способных обеспечить функционирование тех балансовых систем, которые только и позволяют человеку преодолевать трагедию небытия в жизнетворном порыве творчества. Альтернатива этим поискам лишь одна – всеобщее удручение и, как следствие, всеобщее самоуничтожение, «благо» средств для этого наш когито предлагает нам с переизбытком.

Между тем ясно и то, что искать эти импульсы следует опять же именно в сфере творчества, единственно способном устоять против раковых метастаз рационализма, в сфере единого дыхания мысли и чувства. Настоятельность этих поисков ощущалась еще вчера, когда Маркс убежденно повторял аксиоматическую, но, увы, освистанную когитоцентристской историей общества идею его предков: «Человек утверждает себя в мире не только в мышлении, но и всеми чувствами».

Аксиомы, как известно, не только не привлекают ухо, но зачастую не «работают». [183] Маркс заявил древнюю мысль, что человеку непозволительно культивировать один только рассудок, он обязан «растить» в себе и все чувства. («Не то величественно, что многомудро» – Иов, 32:9). Назначение философии, которая – по мнению Маркса – томе, кстати, древнему – сводится к поискам тех конкретных путей преобразования общественного и лично-индивидуального бытия, то есть, добавим, к учреждению такого способа жизни, когда человек фундаментально преодолевает трагедию конца (=достигает счастья) и обретает возможность самоутверждаться посредством того единого и единственного феномена, который условно подразделяется на мышление (с одной стороны) и «все чувства» (с другой стороны).

...И всеми чувствами. Возвращение человека к самому себе в нынешнюю эпоху «ничто между ничто и ничто» осуществимо именно при условии культивирования всех тех форм восприятия мира, реакции на него и утверждения в нем, которые из века в век планомерно изничтожались рационализмом и пожирались обожествленным тельцом рассудка. Его могущество следует применять сегодня именно в деле разработки и внедрения организованной и разветвленной

Философское. Нодар Джин filosoff.org
системы, культивирующих пафос, утверждающих единство мысли человека со всеми его чувствами. Весь опыт разума, все достижения рационалистической традиции должны при этом контролировать вращение этой новоорганизованной системы «синтетических» «аполлоново-дионисических» институтов вокруг древней оси неизблемых этических норм, ибо ведь полное «возвращение» к этим нормам и составляет в известной мере реинтеграцию человека. Торжество пафосного отношения к бытию, нащупываемого в синтезе всех разнообразнейших форм сознания, – только оно способно превратить нынешнего НОМО АРАТНЕТICUS в НОМО СУМРАТНЕТICUS, или НОМО SAPIENS в НОМО AESTHETICUS, если под эстетическим понимать именно то, что следует: «нынешний акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический» (Гегель).

Вряд ли в свете всего сказанного стоит уточнять, что говоря о синтезе форм сознания, под понятием «сознание» следует иметь в виду именно всю едино-единственную представленность человеческой психики как она есть, т. е., так сказать, и «не-сознание», которое порождает и может порождать не менее величественные и устойчивые формы культуры, нежели рассудок. В свете названного ранее метапринципа должно быть также ясно, что синтез форм сознания подразумевает дальнейшее единение, максимальное взаимохождение принципиально неразделимых начал – сознания и реальности, духовного и материального. Учрежденная ищущим удобств рассудком вековечная, но парадоксальная и губительная традиция условного различения этих несуществующих врозь начал выразилась, как известно, в уродливом расчленении единого мироздания на два сектора. Это расчленение, универсума произошло, разумеется, только в человеческой голове, но изначальная условность мышления не могла на предстать безусловностью реалии в нашем настойчиво гомоцентрировавшемся мире, где «все вещи служат человеку». За всю свою историю в качестве НОМО SAPIENS человек скрупулезно и неустанно переделывал мир в свете своих рассудочных условностей, обретших реальный эффект безусловностей, в свете принципа «дух и жизнь», «сознание и реальность». Этот принцип на долгом пути своего действия привел к порождению особой, самостоятельно функционирующей культурной системы, противоречащей естественному положению вещей, но тем не менее настолько утвердившейся в действительности, что сама система обрела даже парадоксальную способность обуславливать собой эту действительность. Слово породило вещь. Однако подразумеваемый нами синтез зиждется прежде всего на единении искусственно разобщенных и лишь условно существующих врозь начал – сознания и реальности, слова и вещи, духовного и материального. Эта тенденция к единению обнаруживается сегодня в разнообразнейших и даже в самых наглядных процессах современности.

В нарастании этой тенденции нынешнее общество может черпать необходимый ему для выживания оптимизм, и именно в этой тенденции оно вправе усматривать силу, способную противостоять той порче, которую возвестил собой всеразоблащающий «империализм разума». «Мышление, – воскликнул как-то тот же Поль Валери, – это значит потерять нить!» Сегодня общество нащупывает потерянную нить, и ее назначение – слить воедино рассеченные части некогда в прошлом и некогда в будущем единого мира. И сущность этой нити – пафосное отношение к действительности; творчество – это «высшее мышление», а «высшее мышление» – это значит найти нить.

Не об этом ли, не о том ли, что человек учится обретать это «высшее мышление», учится «возвращать» его себе свидетельствует тот простой факт, что он все чаще преодолевает нормы разобщающего – и в этой мере – низменного рассудка. Этот рассудок, например, складывает и любовно высушивает порох, и элементарная, схематическая логика драмы (т. е. организованного рассудком и выставленного на обозрение мира), как писал еще Чехов, требует от висящего на сцене в первом действии ружья выпалить по ходу сюжета. Но вот навязываемому рассудком требованию выпалить человечеству как будто бы удается противопоставить давнее, священное, «недоказуемое» и «необоснованное» логикой требование «Не убий!», требование «высшего мышления». [184]

Сам по себе когито принципиально неспособен удерживать человека на краю пропасти и тем более провести его в «обетованную землю» бессмертия. Лишь в живительной атмосфере творческого отношения к миру, лишь в царстве «высшего мышления», пафоса, покоящегося на платформе человеческих сущностных сил (сознание и не-сознание, «мышление и все чувства»), он, разум, только и способен гармонизировать этот мир. Только творчество возвращает человека к себе. И, видимо, потому, рассуждая о наилучшем устройстве насущного мира, Маркс говорил, что завтрашний день должен позволить каждому человеку

Философское. Нодар Джин filosofff.org
максимально развивать именно творческие импульсы, возвращающие человека к
прошлому, которое впереди.

NON-CONSCIOUSNESS: CREATIVITY AS A COMEBACK International Symposium on the
Problem of the Unconscious (1979)

That which cannot be represented through any other thing should be
represented through its own self.

Barukh Spinoza

1

If one were to formulate a two-word definition of all our era, it might
sound as «the imperialism of reason». This definition appears to be closest
to the truth for two reasons. First, what other than reason proved to be
the only god of our time, and, secondly, what other than the imperialistic
divide et impera strategy has been the instrument with which this
relentless god asserts himself?

Divide and Rule! This initial and essential principle of reason has,
however, in the long run, yielded paradoxical results. Indeed, any rule
based on division turned out to be undivided; but such a victory appears
still more doubtful than that of Pyrrhus. Man's reason has pervaded
everything, not just the micro- and macrocosm, but its own self as well. It
has challenged everything; but this very activity of reason has ultimately
proved to be destructive, i.e. disuniting everything. Even our remote
ancestors knew that all our world, everything around us and within us makes
one whole, that «adonai eloheinu adonai ekhad.» But then the triumphal
pervasion (invasion) of reason forced us to, at best, disregard this truth.

Everything turned out to be divided. Everything turned out to be
constituted by something else, and the constituents of this «something
else» are, primarily, separate principles. Whatever stand reason took, it
divided, in the first place. The imperialism of reason brought about, for
example, the fact that our entire world fell apart into at least two
portions – East and West. Even that was not enough: Kipling came and
proclaimed that «East is East and West is West, and never the twain shall
meet.» The background of this geopolitical subdivision is, of course, the
detailed parcelling of everything, intuition separated from reason, thought
separated from the senses, man separated from the world, and both
dissected, – boundless alienation of everything from everything else. And
if we were to discourse of all the above in a form «adequate» to such a
content, i.e. in a strictly academic, even a-la scientific form, then this
discourse would have been yet another evidence of the division of human
psychics into «scientific» and «normal» psychics.

Meanwhile, the division of the whole could not but attain that ultimate
sophistication which emerges in the form of crisis. The most evident
manifestation of this crisis is, as it appears to us, the peculiar
present-day situation of homo-centrism. This situation is practically
illusory, i.e. false; nevertheless, alas, it is real. It is real in the
same measure as present-day man is real, literally, as Homo sapiens, as
Man-Reason; but it is false, inasmuch as man himself is not Man-Reason at
all. Homo-centrism is the tower of Babel of human presumption, presumption
which he draws from his reason, from his consciousness; it is a tower
erected by man in a world which was not established by man; it is
essentially a hideous monument to Reason devoid of Pathos.

Homo-centrism has long been maturing by degrees, as a result of a
persistent separation of that which is conventionally termed the East from
that which is just as conventionally termed the West, a separation of
Pathos from Cogito, sanctified by the tradition of separating that which is
called Consciousness from that which cannot be called Consciousness, and is
therefore called the Non-Conscious. Homo-centrism is primarily the result
of the development of philosophy (philosophy as it began with Aristotle and
has now, regretfully, «matured» to become positivism) at the expense of
non-philosophy (as it took shape in the immortal books of the ancients,
books in which it is impossible to sever thought from Pathos, the idea
from the image, pure Reason from «sympathy». («Sympathy is the feeling
which feels the feeling to which it reacts» (A. Heschel, The Prophets,
Harper Row, N.Y., 1962, p. 311).

The escalation of rationalism has for a long time been making an impression of progress, inciting one to celebrate victory after victory along the path of this progress. However, these victories kept revealing their tragic nature more clearly from day to day. And by today the excruciating problem of existence which has faced man since the very beginning of his triumphal march with the lamp of Reason, has actually come into greater relief and appears still more dangerous. There can be no other interpretation of the evident fact that the Absurd in all its forms, rationalized and distilled in some cases, fancifully ornamented in others, has penetrated into every cell of the present-day world.

Still, it cannot be stated that the refinement of Reason was entirely futile. Perfected in its own power, even if in part and therefore illusive, confirmed in its own strategy, albeit out-and-out imperialistic, it is owing to its age-long development that Reason has proved capable of bravery: it is a veritable act of bravery on the part of rationalism, veritable bravery of Reason to admit its non-absolute nature and its own limitations. The great power Reason has accumulated in the long course of its development manifests itself in the avowal that in many cases it is actually powerless. This avowal was, in fact, made in the twentieth century and initiated by a rationalist – Dr. Fraud.

On the other hand, the fact that the process of fission of the non-fissile, of subdividing something that is organically whole, has reached its climax just today, and is manifested not only negatively, – in the crisis mentioned above, but also positively, in the form of an opposite process which is called synthesis, i.e., unification of the divided. One of the signs of the waning passion for dividing is the growing passion for unifying. It would be impossible to mention a single sphere of human existence where this tendency to unify the universe which had previously been subdivided by our reason is not expressed today with a greater or lesser degree of clarity. In this context, our topic – the non-consciousness and creativity – appears to be not only a grateful, but even a cardinal one. The schema presented by us justifies the title of this work; however, before stating the basic points of this schema, the key terms are first to be discussed.

2

Where is the beginning of the end which ends the beginning?

Kosma Prutkov

We understand the unity of consciousness and the un-conscious not through the categories of their binominal inter-relations, but as a single unbroken line. Psychics, if you will, is one unbroken line, where only a small portion, named consciousness, is illuminated. It is only this portion that our eye is able to discern, for the eye has only a limited solving capacity of vision. Everything that «precedes» and «follows» this illuminated portion is indiscernible in principle.

Now, as regards creativity. Creativity is a certain state of culture, a state which carries an intensified human, i.e. life-asserting sense. Culture is a term covering everything that Man has added to Nature: creativity is that which lends a genuinely human, i.e. life-asserting sense to the act and fact of addition, to the act and fact of man's penetration into Nature, to the act and fact of its transformation; for man is a being that aspires to remain in existence in despite of the laws of Nature. Culture is a result which retains significance even without any connection with man. A bomb created by man is also culture, but, created by man, the bomb already exists outside him and will exist after him and, what is more, – the bomb can change Nature without man's participation, i.e. it can change something not created by man. Creativity presupposes a living contact with Nature. A scientist comes to certain ultimate conclusions; these conclusions imply man's inevitable mortality; these conclusions are culture, they are knowledge, co-knowledge, i.e. death (as Byron said, knowledge means despondency, and the tree of knowledge is not the tree of life). But a scientist's creativity is life; while the scientist is in the process of creativity, the non-conscious is activated within him, owing to which the «ultimate content of his work on the problem of one's inevitable mortality, his own mortality included, is „not apprehended“ by him. The work of this scientist is not so much his conclusions concerning mortality, as establishing contacts with Nature, penetration into Nature, into that

which is immortal. Israel Zangwill said that reason spells darkness rather than light; and in the above sense it is true. Reason offers an alienated knowledge of Nature, but the process of creation overcomes this deadly alienation. The process of creation is that which permits man to overcome the comprehension of his own finiteness, which makes man be „as God“, i.e. gives him an inner, insurmountably powerful sense of being an organic part of a whole oneness, of the whole-oneness of the Universe, a sense beyond the control of consciousness and generated by non-consciousness, – a sense of his own immortality, i.e., oblivion of the end.

This is, incidentally, the origin of the idea of eternal life in the beyond. We should like to emphasize here that it is not work, but the process of creation which is responsible for this effect. Work belongs to the sphere of the conscious, of the rational. The power of creation belongs, also, to the sphere of non-consciousness. It is Pathos that constitutes the essential principle of non-consciousness, a conventionally singled out sphere.

3

If there is a church, it is invisible to those who are inside it.

Leo Tolstoy

In what way are non-consciousness and creativity linked with the cardinal problem of existence? What are the general and concrete „issues“ of the theme we have selected? The answer I suggested in the schema of which we present a concise outline below.

As is known, the agonizing „truth“ about the inevitable end was discovered by human consciousness. This tragic discovery is connected with the fruit of the tree of knowledge. The serpent, or consciousness, led Adam and Eve to leave Eden of their own free will, Eden which embodied harmonious oneness, the oneness of man and the Universe. Eden preserved man from the knowledge of death and, consequently, from death itself. If it had not been for the fruit the serpent beguiled Eve with, if it had not been for consciousness, there would not have finally emerged the tower of Babel of homo-centrism, that tremendous self-deception.

Having withdrawn and having been expelled from Eden, man comprehended the inevitability of death and began to perceive „the futility and uselessness“ of his labors „under the sun“. Outside the walls of Paradise, he began to reflect, to „cognize“, to philosophize or, as M. Montaigne put it, „to learn to die“. Armed with knowledge, man found himself face to face with the problem of the meaning and the aim of existence; cogito turned out, in the long run, to be the symbol of despondency, an index of scepticism, of the end, of a weak will, of hopelessness. But despite the full clarity of this initial situation (comprehension of the finite nature of existence and futility of any activity), man, so to say, from the very first minute manifested something that should be called the greatest paradox: the paradox of continuing to live, the paradox of vitality. (Ecclesiastes, that most depressing of all books, a book which, from verse to verse enhances the sense of futility of existence, of unfathomable darkness, – ends in a paradoxical adjuration to go on following, the path of life). Despite the paralyzing content of knowledge (cogito, da'at), man goes on living and creating, obeying something as yet unnamed, and he lives on, i.e. from day to day, nearing the grave with an inexhaustive and unaccountable charge of optimism in his soul. (Schopenhauer, a man who, together with Ecclesiastes and Buddhists, keenly felt „the reality“ of the pessimistic impulse, was, as is known, „the most jovial“ of men. What, then, is the motive force?

Evidently, it is not consciousness. If we may resort to such an obviously conventional term, it is something else, namely, non-consciousness. This force, permeating the whole Universe and, therefore, present in man, constitutes his essential force. Despite cogito, it causes man to create, causes him to forget that of which man is fully aware, that is makes him forget, even at the last moment of his life, that it is really his last moment. Owing to this force, the sense of his non-finiteness is unconsciously fortified in man, as well as his sense of being part of a non-finite world, of his link with that which, for Reason, is only „has been“ or „will be“. A sense of not supra-temporality, but of extra-temporality. This sense – a state of being firmly set in the world, is given to man not by argumentation, not by logic, but by something much

broader.

The only thing that is known about this „something“ is that it is not consciousness. Any other definition would be unwarranted, as long as we attempt to fit it in any possible rationalistic category. Meanwhile, history can tell us about a number of attempts to comprehend this 'something», i.e., the structure of the sphere of the «non-conscious», attempts made earlier from mystical positions (the divine will), and now – from rationalistic positions (for example, the un-conscious in the school of psychoanalysis). Rationalists (Freud) understood «non-consciousness» as, for instance, an inconceivable experience of stable individual or collective psychic sets: the incest complex, the complex of original sin, etc. The search for rationalistic strata in the sphere of the «non-conscious» attempts to schematize something which, as a whole, does not lend itself to schematization, – all this is not, maybe, entirely groundless; however, the line of «non-consciousness» cannot be reduced to this. The presence of rationalistically explicable elements is explained and conditioned here by the fact that the illuminated portion of the «venue» begins and continues in the «black-out» portion, or, to put it more exactly, in the portion invisible to the eye. It is just these zones of junction, of transition, border zones that are, as a rule, investigated by researchers into the unconscious. And they investigate just what reason may investigate: the structure of consciousness and its zones bordering on the non-conscious. Investigation of the rules and mechanisms of transition of one into the other, etc.

However, the problem, as we interpret it, does not permit us to quite stop at this and requires further discussion.

4

The world we inhabit is only the reflected image of our inner chaos.
The Eden of the past is the Utopia of the future
Henry Miller

So, in the process of life-creation man «obtains» a sense of non-finiteness, an insuperable sense of optimism: in the process of creation, he equalizes his consciousness with his existence; this is where the so-called balancing set of consciousness steps in. This process of reciprocal equalization of the mind and life is, first of all, unconscious, natural, automatic. The second and the principal facet of the truth is that in the same process man comes back to the status he has lost forever, to the initial situation which was described in the biblical Eden scene. In other words, man «regains» the state of harmonious unity with the world and overcomes the situation of homo-centrism, so detrimental to him. Man reintegrates himself. The radical essential aim of this fundamentally never-completed process is – to achieve happiness.

Thus, creativity is a return to that past «in Eden» which, unconsciously and covertly, lives on in the memory of mankind. We should add here that this past «in Eden» does not at all require recognition as a real historical fact; it is only known that it is «realized» at the level of an image translated into the past from the future, into reality from a dream. That is why we determine the act of present-day man achieving «an Eden» status as a comeback, while creativity is regarded by us as the means of man's achieving this status.

At the same time, creativity means creation: not only a means of comeback as we understand it, but also actual creation, creation of everything that is termed progress, movement forward, everything that puts more space between humanity and the «pre-human border». In this lies the dialectical nature of creativity – to lead forward and, simultaneously, to bring back, to return. This is why we cannot but conclude that the comeback is achieved, in this case, by moving forward, in the form of inevitably moving away from the initial point, from any point on which our gaze is fixed now; that is why it is always a comeback to a new place, or, to put it more acceptably, to a new coil; we mean not only a new coil in the history of society as such, as a whole, but also a new coil in the «history» of an individual, a concrete personality.

The question arises here: if true progress (different from its contemporary partial, i.e. illusory representation) – is a forward movement that brings

man bask to Eden, – where and how should he proceed in order to be adequately reintegrated? This is, actually, an age-old socio-political question, a quest for an answer to which has led and still leads men to generate a variety of philosophical-political and politico-economic theories. Although this question is, obviously, of prime importance, we focus our attention on the essentially human, ontological aspect of the problem stated in the title, comprehending fully – as will be seen lower down – its indiseverable bond with the above.

But now let us consider another question: why is it that creativity returns men into the «milieu» of harmonious unity with the world, the unity of Adam not only with the tree, but also with the Serpent, the unity of Adam and Eve, a return into a «pre-disintegrated» milieu. An answer to this question is prompted by art, the most full-blooded form of creativity.

5

And this is the writing that was written, MENE, MEHE, TEKEI., UPHARSIN Daniel, 5:25

By its very essence, art unobtrusively reconciles us to reality. It equalizes our consciousness with our reality, equalizes each of us and humanity, harmonizes our relations with the world, however cruel this world may look in a work of art. A work of art is a work of an artistic, entirely harmonized world, a world that has an appeasing influence on us. Art actually gives us that enjoyment which Adam parted with forever when he left Paradise. Art is a powerful source of life-giving energy and optimism, understood not in the down-to-earth, everyday, customary sense, neither in the concretely socio-political sense, but in the broadest, «existential» sense. Art is, essentially, a life-inspiring, life-asserting, essentially optimistic force, allowing every one who is drawn into its sphere to overcome the uneasy sense of one's finiteness, to be reconciled with existence. In this measure, art is love which generates that peculiar state when man, however convinced he may be that miracles do not happen, does not venture, nevertheless, to maintain that miracles cannot happen.

Owing to what does art succeed in achieving this effect, most essential to our existence?

An instrumentalistic approach would suggest the following answer: art means striking a balance between consciousness and reality through uniting thought and sense (emotion), an idea and an image. This «correct» answer is, however, far from the truth. This answer would have been quite correct if we had agreed to «recall» the very fact which has long and completely been «forgotten» by literally all researchers. The very fact is that «thought» and «feeling» have never been, never are and will never be parallel, independent and separately-existing phenomena. At the same time, they have never been, are not and cannot be such not only in the sphere of art, but also in no sphere of human existence. The assumption of separate existence of thought and feeling which has become axiomatic, is a tremendous delusion of reason cognizing the human soul. This delusion has been the cause of unending human calamities, but it was, nevertheless, inevitable. It was predetermined at the very moment when man plucked the fruit and issued from the Gate; in doing this man doomed himself to vivisection with the lancet of reason in whose nature it is to dissect every living thing and to schematize it. Cogito operates with conventions, but since Homo Sapiens came to «exhaust» the notion of Homo, these conventions are not at all apprehended as conventions, but as realities. The paradox of conventions in the Homo Sapiens world lies in the fact that they are spontaneously transformed into facts («non-conventions»).

In fact, if we put in an effort and try to overcome the primordial (initial) conventionality in the problem of «thought» and «feeling (emotion)», then in the light of the meta-principle of the whole-oneness of everything in existence, the truth of the essential oneness of thought and sense (feeling) comes into evidence.

It is not enough by far to speak of their close unity. «Thought» and «feeling» are dissected elements of that single, indissectible, essentially whole principle which we term – for lack of a better word – «Pathos». Thought and feeling make an integral whole, like consciousness and non-consciousness; pathos cannot be dismembered structurally, in the same

way as the human soul, human psychics cannot be dismembered. Creativity is the domain of pathos. Pathos is not consciousness, neither it is non-consciousness, it is something that encompasses, essentially and as a whole, those principles which, again too conveniently, in the dissecting language of science, we determine as consciousness, on the one hand, and as non-consciousness, on the other; or, by distant association – as idea and as image. (Paul Valery wrote that painting gives us the possibility to perceive things as they once were, – when they were looked upon with love...)

Thus, the tragedy of the end suggested by consciousness is overcome in creation. Creation is the realm of pathos, the realm of man's organic unity with the Universe, the realm of interpenetration of the human and the non-human, the reciprocal balancing and complete fusion of consciousness and reality. Consequently, pathos is the only instrument of existential optimism, of self-assertion of life and self-assertion in life, and, thus, the only instrument which helps to obtain inner freedom; for, as Spinoza rightly thought, man's freedom lies in overcoming thoughts of death. The conventionally assumed structure of pathos is, we repeat, whole-oneness of thought and feeling. The existentially optimistic impulse provided by pathos is testified to, to say the least, by those historical epochs in whose culture thought and feeling were comparatively close together. Such are Antiquity and the Renaissance, eternal in their enlightening significance.

To sum it up, we can say – it is creativity that effects man's unrealized «comeback to himself», i.e. to the state of organic oneness with the world, the comeback of man to Adam, and of Adam himself – to Paradise.

6

The Holy One – blessed be He – endows with wisdom only him who has wisdom.
Gemara

Now, concerning the connection of our observations with contemporaneity. To begin with, let us ask a question: if all the above is true, why is it that the above ideas have become so vital today? Why is it that just our time has seen the emergence of the tremendously important problem of the unconscious, a problem that could not have turned out to be a cardinal one if it were not closely bound with the cardinal aspect of existence? Why is it that Freud appeared in our day and why is it not yesterday, but today?

What happened, and happened today, is something most significant.

The steady and uncontrolled escalation of rationalism in all its manifestations, in all directions and at all levels, has become today that «quantitative leap» which changes the structure of existence rapidly. All the complex of such well-known processes as the «massification» of the world, as all-encompassing and all-penetrating peculiarization, the parcelling of the «separate» forces within man, his alienation from the Universe, the alienation of men from one another (moral and spiritual, political, economic and practical alienation), the rationalistic and hideously absurd, in its final results, formalization of human instincts which became an uncontrolled process of perfecting and accumulating means of self-destruction, – all this ponderous and redoubtable conglomerate of phenomena rooted in idolized rationalism hangs like a deadweight on the cogwheel of the very mechanism that serves to balance man's existence with his consciousness. This mechanism seems to be worn out, and the signs of it are multiple. They are, on the one hand, social depression and man's loss of initiative in expectation of the Apocalypse; on the other hand – the turmoil of chaotic spurts in desperate and unceasing efforts to find an outcome by means of all kinds of revolutions (economic, political, moral revolutions, «revolutions of consciousness», racial and class battles, confrontation of the sexes, of age groups, etc.). All this is, maybe, nothing new; but it is clear that the extreme intensification of even the most traditional processes cannot but provoke certain shifts in the generalized structure of existence. Homo-centrism, an old «infantile disease» of society, has taken on most hideously hypertrophic forms; it is expressed now in an all-round disintegration and decomposition of the whole, a falling apart that began from the very moment when man set himself apart not only from the world that was not man-made, but also from the entirely human world, from the world «authorized» by him. In a word, the mighty acceleration and boosting of habitual processes and changes have led

to what contemporary «naturalists» term «the strong non-reversibility of time». The notion expresses difference between «after» and «before», a difference which has penetrated into now and has become the inner definition of now, thus doing away with the fundamental *a priori* of existence: the past no longer exists, the future does not yet exist, the present is the zero border-line between both, – nil between nil and nil.

The contemporary tendencies of science include more and more clear demonstration of the strong non-reversibility of time even in its local elements: now reflects a macroscopic difference between «before» and «after».

In this sense, the present day is «nil between nil and nil»; from this angle, the idea of the essential peculiarity, the essentially contradictory nature of our epoch becomes understandable; it also becomes obvious that it is necessary to seek new and powerful impulses capable of ensuring the further functioning of those balancing systems which are the only things that permit man to overcome the tragedy of non-existence by means of a life-giving creative impulse. There is only one alternative to this quest – universal despondency, and, as a result, an end to all and everything through self destruction since our cogito offers us an abundance of means for that.

At the same time, it is just as clear that these impulses are to be sought, again, just in the sphere of creativity which can alone withstand the cancerous metastases of rationalism, in the sphere of the single stream of thought and feeling. The pressing nature of these quests was already felt yesterday, when the young Marx repeated with conviction the axiomatic idea of our ancestors – alas, mocked at by the cogito-centric history of human society: man affirms himself in the world not only through his thoughts, but also through all his senses.

... And through all the senses. The comeback of man to himself in our epoch of «nil between nil and nil» may be effected only on condition that all these forms of perceiving the world, the reaction to it and man's self-assertion in it which have throughout the centuries been suppressed by rationalism and devoured by the deified calf of consciousness, are cultivated. The power of reason should be applied today just to evolve and introduce an organized and ramified system cultivating pathos, confirming the whole-oneness of man's thought with all his senses. All the noble experience of reason, all the undying achievements of the rationalistic cultural tradition must, at the same time, control the rotation of this newly-organized system of «synthetic» Apollo-Dionisian institutes around the ancient axis of immutable and initial ethical norms, for the complete «comeback» of man to these norms, in a certain measure, constitutes the re-integration of man. It is only the triumph of a «pathos» attitude to existence, discernible in the synthesis of the diverse forms of consciousness that is capable of converting the Homo Apatheticus of today into Homo Sympatheticus, of Homo Sapiens into Homo Aestheticus, if the aesthetical is understood as it should be: «the highest act of reason, encompassing all ideas, is an aesthetic act» (Hegel).

In the light of what has been said, it is hardly necessary to state more exactly that speaking of the synthesis of forms of consciousness, we mean by «consciousness», precisely all the wholeness and oneness of human psychics as it is, i.e., so to say, also «non-consciousness» which has generated and is able to generate no less majestic and stable forms of culture than consciousness. In the light of the meta-principle mentioned above, it should likewise be clear that the synthesis of the forms of consciousness presupposes further unification, a maximum inter-penetration of essentially indivisible principles – consciousness and reality, the spiritual and the material. The age-old but paradoxical and destructive tradition of differentiating these principles that have no separate existence, a tradition set up by the mind that always seeks convenience, was manifested, as is known, in a hideous dismemberment of the whole, indivisible Universe into two sectors. This dismemberment of the Universe took place, of course, only in the human head; but the initial conventionalities of thought could not but appear as undoubted non-conventional reality in our persistently homo-centric world, a world where «all things serve man». During the whole course of his history as Homo Sapiens, man has scrupulously and indefatigably been remaking the

Философское. Нодар Джин filosoff.org
world in the light of his rational conventionality which had acquired an actual effect of being absolute (un-conventional), in the light of the principle «the spirit and life», «consciousness and reality». During the ages of its activity, this principle generated a particular, independently functioning cultural system (in all its multi-component wholeness), that contradicted the natural order of things; however, this system took such firm root in reality that it even acquired the paradoxical ability to determine, to condition this reality. The word gave birth to the thing. However, the synthesis that we imply and consider desirable rests, first and foremost, on the wholeness and oneness of artificially (forcibly) separated principles, – consciousness and reality, the word and the thing, the spiritual and the material. This tendency towards unity can be detected today in various and, in many cases, quite obvious processes in contemporaneity.

It is in building up this tendency that modern society may find optimism; it is just in this tendency that society has the right to see a force which can withstand the corruption proclaimed by the all-disuniting «imperialism of reason». «Thinking! – exclaimed Paul Valery – This means losing the thread!» Today society is seeking for this lost thread, and the purpose of this thread is to reunite the dismembered parts of the world that was whole in the past and can be whole again in the future. And the essence of this thread is a «pathos» attitude to reality; creativity is the «highest thinking», and the «highest thinking» means recovering the thread.

Cogito alone is, in principle, incapable of holding man back at the edge of the precipice; still less it is capable of bringing his afterwards to «the promised land» of immortality. It is only in the life-giving atmosphere of a creative attitude to the world, only in the realm of «the highest thinking», of Pathos which rests upon the united unbroken platform of man's essential forces (consciousness and non-consciousness, «thought and all the senses»), is reason able to harmonize this one world. Only creation brings man back to himself. This is why, when discussing the best organization of this world of ours, Marx said that the future should provide every man with the chances for a maximum development to his creative impulses which, as we assert, brings man back to the past lying before him.

Опубликовано в «Бессознательное: природа, функции, методы, исследования» (Материалы Международного Симпозиума По Проблеме Бессознательного, Академия наук СССР)

Изд-во Мецниереба, Тбилиси, 1978

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ НЕОБХОДИМОСТИ ИСКУССТВА Н. Я. ДЖИНДЖИХАШВИЛИ (Тбилисский государственный университет, факультет философии и психологии)

«Искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [5, 33]. Эту заключительную мысль из известного исследования А. Выготского мы хотели бы представить как своеобразный итог длительного изучения искусства в качестве инвариантной системы психических процессов и, в частности, как современную модификацию идей о существовании психологических установок на искусство, идей о потребности катарсиса.

Не отвлекаясь на критико-теоретическое осмысление истории этих идей, отметим, что, по нашим наблюдениям, их эволюция носила характер социологизации и расширения реальных границ термина «очищение».[185] Потребность катарсиса, сразу же воспринятая как основной момент психологических установок на искусство, тем не менее, понималась сперва как реакция на локально значимую человеческую способность реального изживания эффектов посредством их стимулирования. Иными словами, обращалось внимание на то, что, несмотря на иллюзорность ситуации, заявленной в художественном произведении, переживания, возбуждаемые ею, абсолютно реальны. Отсюда заключалось, что искусство является средоточием «биологических процессов» общественной личности и поэтому обладает способностью нейтрализации присущих человеку «неудобных» чувств. «Неудобность» этих чувств определялась, однако, не только с психофизиологической точки зрения (страх), но и с морально-общественной (злоба, зависть). Разумеется, это придавало ранним учениям о катарсисе социальный смысл, но лишь в той мере, в какой речь шла об изживании «негативных» общественно-значимых

Философское. Нодар Джин filosoff.org
переживаний. Кстати, отголоски такого представления о катарсической функции искусства можно услышать сегодня в тех буржуазных эстетико-социологических концепциях, которые пытаются объявить искусство панацеей от всех психических уродств социальной личности и предлагают расценивать художественную действительность как «лобное место» уничтожения «внутренне присущих» человеку низменных стремлений и антисоциальных эффектов. Можно сказать, что традиция теоретического оправдания многоликого искусства ужасов восходит именно к раннему варианту осмысления потребности катарсиса, к такому – одностороннему – ее толкованию, которое позже наиболее объемлюще было сформулировано «эстопсихологом» Э. Гэннекеном: «Эстетические эмоции способны, накапливаясь и повторяясь, привести к существенным практическим результатам. Эти результаты обусловлены и общим свойством эстетической эмоции и частными свойствами каждой из этих эмоций. Многократные упражнения какой-нибудь определенной группы чувств под влиянием вымысла, нереальных умонастроений и вообще причин, которые не могут вызвать действия, отучая человека от активных проявлений, несомненно ослабляют и общее свойство реальных эмоций – стремление их выразиться действием». [7, 110–111]. Ограничение понятия катарсиса лишь т. н. «очищающим» смыслом приводило к существенному обеднению содержания реальной человеческой потребности катарсиса и отсюда – к односторонне-тенденциозному пониманию искусства как средства социальной психотерапии. [186]

Позже, по мере исторически обусловленной активизации интереса к сугубо социальным моментам человеческой психики, представление о границах катарсиса было значительно расширено за счет перенесения акцента с «очищения» на «восполнение», «компенсацию». Обращалось уже внимание на то, что психологическая потребность в искусстве во многом определяется его способностью «отрабатывать переживанием» такие чувства, которые не проявились (или практически не могут проявиться) в повседневной жизни. Как известно, немало в этом направлении сделал З. Фрейд. Предпринятая им социологизация потребности катарсиса выразилась в том, что эстетическое изживание-неизживаемых в реальности «величайших страстей» он осмысливал как важнейший фактор общественного существования. Потребность катарсиса он воспринимал как социально значимую потребность компенсации, обусловленную метафизическим противостоянием принципа реальности принципу удовольствия, и именно в искусстве усматривал средство их иллюзорного применения [20, 87–88]. Несмотря на научную объективность ряда положений его теории психоанализа, [187] сразу же обратили на себя внимание два ее существеннейших недостатка... Первый из них относится к общемировоззренческой позиции Фрейда, второй – к его эстетической концепции.

Во-первых, хотя Фрейд, с одной стороны, социологизировал потребность катарсиса как потребность компенсации, как потребность восполнения «недостающего» в реальном существовании социального индивида или общества в целом, с другой стороны, он резко ограничил ее рамки и фактически «биологизировал» ее как потребность эротической компенсации. Сводя принцип удовольствия к принципу биологического, сексуального наслаждения, разрыв между ним и принципом реальности Фрейд усматривал лишь в эротической неполноценности реального человеческого существования.

Во-вторых же, исходя из схематизированно-метафизического понимания жизни как вечного противоборства двух этих принципов, он определял искусство только как орудие компенсации, только как иллюзорное, обманчивое средство восполнения социального бытия. Эту идею следует рассматривать в русле той традиции буржуазной эстетики, которая сводится к ограничению познавательной-преобразовательной способности искусства, гипертрофированному преувеличению его мифологизирующей силы и находит свое четкое обозначение в следующей ницшеанской формуле: «Искусство исходит из двух источников: 1. невинным способом подвергать себя обману; 2. невинным способом быть подчиненным силе» [14, 342].

В марксистской литературе социологизация потребности катарсиса должна принять характер коренного – с диалектически-материалистических позиций – переосмысления предложенного Фрейдом аспекта изучения человеческой психики. В частности, А. Выготский отметил: Фрейдовский «пансексуализм совершенно необоснован, в особенности тогда, когда он применяется к искусству» [6, 107]. Потребность катарсиса, фактически считает он, следует по примеру Фрейда социологически обобщить как потребность компенсации, но при этом следует «ввести в круг своего исследования всю человеческую жизнь, а не только ее первичные и схематические конфликты» [6, 113].

философское. Нодар Джин filosoff.org

Фрейд трактовал психологическую потребность катарсиса как общую психическую потребность компенсации. Он расширил значение феномена катарсиса за счет его социологического осмысления. Но, изучая фактически соотносительность реальности и сознания, Фрейд вместо категории «сознания» настойчиво употребляет словосочетание «„принцип“ удовольствия». Сам по себе этот факт является отражением допущенной им определяющей методологической ошибки: смешение между собой «биологических и социальных процессов личности в обществе», подтасовки одних другими. В результате этой исходной ошибки Фрейд заключал, что все – в том числе сугубо социальные – конфликты можно схематизировать как первично-биологические и, стало быть, можно разрешать их на иллюзорном уровне; т. е. любые недостатки реального бытия «снимаются» – де с помощью недействительных по содержанию, но действительных по воздействию средств компенсации биологической неустроенности жизни.

Между тем, если различать биологическое и социальное, то следует прийти не к тому выводу, что второе есть лишь опосредованная проекция первого и, стало быть, полностью коррелируется им, но к такой составной мысли.

Социальное не есть биологическое. Рассматривая их в единстве (см. начальную фразу статьи), необходимо, однако, иметь в виду лишь аналогичность структуры процесса социального бытия структуре процесса биологического существования. Подобно тому, как последнее сводится к уравниванию организма со средой, социальная жизнь является таким же уравниванием общественного человека с окружающим миром во всей полноте его природно-общественных процессов. Поскольку же и социальное и биологическое уравнивание направляются сознанием, [188] то можно заключить, что деятельность сознания направлена на его уравнивание с бытием.

Причем – и это весьма существенно – уравнивание подразумевает не только «возгонку» сознания, не только его сублимацию, не только его корреляцию с «принципом удовольствия», принципом приложенности к реальному, но и обратное: изменение, преобразование самого бытия, самой реальности. «В общественном состоянии, – писал К. Маркс, – ...деятельность и страдание (бытие и его осознание, его „обработка переживанием“ – Н. Д.) утрачивают свое противопоставление друг другу, а тем самым и свое бытие в качестве этих противоположностей» [2, 594]. Уравнивание бытия и сознания принимает форму взаимного приспособления, и потому психологическую потребность катарсиса следует понимать как общую психическую потребность человека в выравнивании своего сознания с окружающим миром.

Эти последние соображения указывают, кстати, и на предпочтительность термина «выравнивание» утвердившемуся в научном обиходе понятию «компенсация», которое в постфрейдовской философско-психологической литературе (в том числе и нашей – см., напр.: [13, 68; 16, 26–28]), воспринимается чаще всего как односторонне направленное действие «восполнения»: восполнение «неудовлетворительной» (с точки зрения индивидуального или общественного сознания) реальности только за счет активности сознания... [189] Возвращая же к фабуле на тих рассуждении, отметим: термин «выравнивание» обозначает более широкое (по сравнению с «компенсацией») и диалектическое взаимодействие сознания и реальности, что конкретизирует, по существу, дальнейшее расширение, дальнейшую социологизацию представлений о потребности катарсиса.

Психологическую потребность катарсиса следует расценивать в качестве важнейшего составного элемента сущностной установки человеческого сознания на выравнивание с бытием, элемента, так сказать, балансирной установки сознания. Мы исходим из того, что процесс выравнивания сознания и бытия складывается из двух как бы самостоятельных этапов. Первый из них выражается в практическое преобразование мира (первичное преобразование), а второй – в психически-идеальном (вторичное преобразование). (Неверно, однако, думать, будто вторичность психически-идеального преобразования мира определяется его сравнительно меньшей важностью в деле выравнивания сознания с бытием: понятия «первичность» и «вторичность» носят тут условно-терминологическую окраску. [190])

В свою очередь, т. н. вторичное преобразование мира, вторичное действие балансирной установки сознания тоже можно условно расчленить на два вида: пассивный и активный.

Под пассивной формой мы подразумеваем сугубо галлюцинаторное выравнивание, галлюцинаторное удовлетворение запросов человеческой психики. Пассивное

философское. Нодар Джин filosoff.org
выравнивание выражается в замещении реальности грезой, галлюцинацией и обусловлено состоянием эмоционального дефицита или, как выражаются психологи, сенсорной депривацией [3, 8].

Активная же форма вторичного выравнивания дополнительно включает в себя эффект «отрезвления», «прорыва» сквозь галлюцинацию, «очищения от иллюзии», эффект катарсического возвращения сознания к реальности. Этот эффект позволяет ощутить и фиксировать момент преобразования реальности. Его активность выражается в организующем действии сознания: сознание организует поведение человека в реальности, т. е. направлено на ее преобразование, на выравнивание действительности с собой; оно выступает тут как «установка вперед», как «требование, которое заставляет нас стремиться повернуть нашу жизнь к тому, что лежит за ней» [6, 322].

Эта активная форма выравнивания и актуализировалась в психологической потребности катарсиса, как мы ее понимаем. Вот, собственно, чем определяется сущностно-важное место потребности катарсиса в структуре балансной установки сознания.

Между тем ее удовлетворение обеспечивается именно в искусстве, которое в отличие, скажем, от чисто игровой деятельности не ограничивается устранением эмоционального дефицита, не ограничивается галлюцинаторной «отработкой чувств», но в конечном счете всегда направлено на преобразование самой реальности. [191] Жизненно-преобразующая направленность искусства обусловлена тем, что оно является такой формой галлюцинаторной «отработки чувств», которая позволяет удержать, «семантически зафиксировать» реальный образ отправного, выравниваемого в сознании объекта, т. е. позволяет отразить, познать, оценить саму действительность.

В то же самое время не следует забывать, что этот процесс носит характер галлюцинаторный и провоцируется эмоциональным дефицитом психической жизни. Иными словами, не следует забывать, что существование художественной деятельности обусловлено также потребностью в той форме балансного действия сознания, которую мы назвали пассивной. Сама по себе эта потребность неизбежна и непреходяща. Напоминаем, что она сводится к устранению чувственного дефицита. Отталкиваясь от этого, некоторые исследователи полагают, что со временем, с прогрессом социальных условий жизни, чувственный дефицит будет настойчиво сокращаться. Их логика такова: недостаток информации, ее монотонность, ее заданность в процессе основной – трудовой – деятельности человека вызывает чувство скуки. Это состояние рождает потребность в различных формах активизации чувств, одной из которых является искусство. Но с развитием техники, с совершенствованием социальных норм человек постепенно всю «скудную» работу будет передавать машинам и тем самым устранит источник скуки. Это приведет – де к резкому уменьшению значения искусства как компенсаторно-развлекательного аппарата, как средства устранения эмоционального дефицита. Искусство – де, если и не погибнет в этих условиях, то сосредоточит свою энергию на развитии «позитивных функций – на все более глубоком отражении и преобразовании действительности» [4, 106].

Это – ошибочная точка зрения во многих отношениях. Здесь мы ограничимся лишь следующим замечанием. Ощущение или неощущение чувственного дефицита зависит не столько от интенсивности или даже ассортиментного богатства переживаний, сколько от их происхождения. Переживания, если они утилитарны, если возникли в рабочем порядке, если обусловлены защитной реакцией организма, – не воспринимаются, не фиксируются, не осознаются в качестве таковых. Эти переживания (назовем их «рабочими») не переживаются, и потому в реальной жизни всегда ощущается чувственный дефицит. Если же переживания разыграны, незаинтересованы, свободны, т. е. если осознаются как искусственные, – они переживаются как именно переживания. Назовем их «развлекательными» и отметим, что таковы переживания, доставляемые художественной деятельностью. Отсюда следует вывод, что «упразднение» (фактически неосуществимое, умозрительно допущенное) компенсаторно-развлекательной способности искусства, перенесение переживаний в быт, где они не переживаются, вызывает у человека острый чувственный дефицит.

Стало быть: поскольку установка на преодоление этого дефицита сущностна, – жизненно важно и бытие искусства, которое невозможно лишить его компенсаторно-развлекательного значения, значения средства галлюцинаторного удовлетворения потребностей психики. Иными словами, нельзя не видеть в

философское. Нодар Джин filosoff.org
искусстве средства гармонизации психофизических (биологических, как
выражался А. Выготский) процессов человеческой жизни. Вот почему прав З.
Фрейд, когда утверждает, что сила искусства заключается в способности
«представлять собой суррогат удовлетворения вместо самых древних... отказов
во имя культуры» [19, 16]. Вот почему, с другой стороны, неправы те, кто
считает эту способность искусства рудиментарной, «докультурной» и, стало
быть, преходящей установкой сознания [18, 24].

Потребность в катарсисе, актуализировавшаяся как потребность искусства
основана именно на осознании иллюзорности выравниваемых чувств. В
повседневной жизни чувство страха, например, не приносит никакого
удовольствия, но в искусстве, осознавая «сделанность» этого чувства,
человек наслаждается им. В свою очередь, именно это обстоятельство –
осознание момента выравнивания, момента иллюзорности «ситуации» –
обуславливает «прорыв» галлюцинации и определяет искусство как активное
средство гармонизации социальных процессов жизни человека в мире. Вот
почему, кстати, принципиально ошибочен конечный вывод фрейдистской
философии искусства, согласно которому искусство остается всего лишь;
иллюзией и «никогда не стремится вторгнуться в сферу действительности» [23,
223]. Вот почему неверна и цитированная выше идея Ф. Ницше о «невинности
искусства».

Будучи иллюзией, искусство, тем не менее, активизирует реальную социальную
жизнь человека. Здесь имеется в виду не способность искусства отражать мир
и, обнаруживая его несовершенство, «вовлечь» человека в него, «сделать
ответственным за него», [192] не способность искусства создавать образы т.
н. «потребного будущего», то есть восполнить нынешний день недостающими с
завтрашней точки зрения «элементами» и тем самым стимулировать социальную
активность человека в этом направлении и т. д. Дело не в этих –
социологических – проявлениях, которые заслуживают отдельного разговора.
Обосновывая психологическую необходимость искусства, следует говорить о
другом.

Мир, представленный художественным произведением – добровольный мир,
рожденный человеческим произволом. Повторяет ли он нынешний мир, воссоздает
ли прошлый или предвосхищает будущий, – он существует лишь как допущение
нашей собственной воли. Реальный мир человеку задан и пребывает независимо
от его воли, тогда как художественная действительность полностью
обусловлена нашим желанием: в нашей воле создавать или не создавать
(воспринимать или не воспринимать) ее. Этот факт сообщает чувство свободы
от того, что создано не нами; больше того: ощущение власти над ним. [193] Мы
ощущаем себя «делателями» мира; по собственной воле мы создаем мир. Правда,
это лишь фикция, иллюзия, но поскольку эта иллюзорная ситуация
переживается, как известно, в качестве абсолютно реальной, развивается
вполне реально и наша творческая активность, более раскованное, более
активное, более критическое отношение к действительному миру. Выразимся
иначе. Мир существует независимо от человека. Это осознается им как дефицит
активности его воли. Устранение этого дефицита (выравнивание сознания и
реальности) осуществляется за счет сотворения «двойника» объективного мира.
Процесс сотворения переживается реально, что «узаконивает» активность
человеческой воли я распространяет ее непосредственно на
действительность. [194]

Кстати, это обстоятельство находит весьма интересное выражение в самом
искусстве. Его историческое существование отмечено параллельным развитием
двух как бы обособленных линий: линия натуралистического воссоздания жизни
(т. е. комплекс мумии) и линия ее схематического преобразования (комплекс
схемы, воплощающейся в создании абстрактных форм жизни – орнамент и др.).
Можно насчитать огромное количество вариантов и переплетения и
взаимопроникновения, но, тем не менее, каждая из них легко различима.
Нельзя ли эту особенность художественного развития общества рассматривать
как своеобразное выражение указанного обстоятельства? Нельзя ли
рассматривать комплекс мумии в русле психологически обусловленного
стремления к сотворению «двойника» жизни, тогда как т. н. схематическую
линию считать выражением «узаконенной» творческой активности человека,
стремления ее распространиться за пределы существующих жизненных
форм?.. [195]

Тем не менее наивно считать, будто предназначение искусства и заключается
полностью в мобилизации человеческой энергии для реального и «сиюминутного»
вмешательства в процесс преобразования мира. Как логический, так и

Философское. Нодар Джин filosoff.org
генетический анализ убеждает в способности художественной деятельности выравнять человеческое сознание с миром, т. е. гармонизировать социальные процессы личности в обществе также и сугубо символически, причем этот момент более непосредственно связан с вопросом психологической «оправданности.» искусства. Вряд ли стоит специально доказывать, что исторически искусство зародилось и складывалось не только как «репетиционная» деятельность, но одновременно и как «самостийная». Смысл искусства определялся не только аккумуляцией сил, необходимых для освоения «грубого мира». Не только даже психологической подготовкой к этому процессу освоения. Искусство само снимало «отчужденность» природы. Наскальные изображения охотничьих «сюжетов» не только предвосхищали соответствующее реальное действие, т. е. реальное освоение мира, – они сами по себе выравняли с ним сознание человека. Образ человеколицевого солнца конкретизирует не только интерес к непонятному, отчужденному от человека объекту, не только стремление к его объективному познанию, но и «свершившееся» освоение этого объекта, его выравнение с конкретными, сиюминутными возможностями сознания. И хотя это выравнение имеет сугубо символический характер, оно, повторяем, обретает в процессе переживания реальный смысл.

Все это так, но сегодня важнее ответить на такой вопрос: является ли символическая функция искусства сущностной? Если поначалу существование искусства психологически «оправдывалось» также и его способностью символического выравнения человека с миром, то сохраняется ли со временем потребность в нем? Является ли т. н. символический момент логически обусловленным? Не является ли и исторически преходящим в структуре генеральных психологических установок на искусство?

При необходимости можно было бы показать, что история теоретического осмысления искусства характеризуется постепенным обострением интереса к названному вопросу, причем это обострение идет параллельно развитию объективно-познавательных возможностей человека. Что касается нынешнего момента, нынешней эпохи триумфального прогресса науки, эпохи «радикальной эволюции» общества, то в целом вопрос предлагается воспринимать как решенный. Именно так, вероятно, и можно расценивать отсутствие серьезного противодействия идее окончательного изживания «символического» значения искусства, которая как у нас, так и за рубежом утверждается в разных вариантах.

Предполагается, что резкое углубление и расширение объективных представлений о мире снимает необходимость сугубо символического (мифологического, как иногда говорят) преодоления «отчужденности мира», его символического выравнения с созданием. Как-то, рассуждая о генезисе литературы, Э. Золя сказал: «между тем, что было уже познано, и тем, что еще не было познано, образовалась обширная территория, которую следовало оккупировать. Эту задачу взяла-де на себя литература» [10, 117]... Однако предполагается, что с каждым днем границы этой территории сужаются. Кстати, именно так и выразился американский философ Э. Шлоссберг: «Искусство – это пропасть между тем, что мы знаем, и тем, о чем мечтаем. Но эта пропасть быстро исчезает по мере быстрого обращения наших мечтаний в точные знания» [26, 69].

Принципиальная ошибочность подобных представлений определяется метафизическим отношением к предмету человеческого познания. Последний не представляет собой неизменную данность, расширяясь и углубляясь по мере расширения и углубления возможностей его постижения. Познаваемое не имеет предела, и здесь было бы уместно говорить об эффекте неуловимого горизонта. Безграничны не только человеческие возможности познания, безгранична и область непознанного. Эти моменты диалектически взаимообусловлены, и именно в этом следует усматривать уроки современной научно-технической революции. С каждым новым завоеванием научно-технического гения встают новые вопросы, о существовании которых мы не догадывались.

Идею «необходимости искусства» английский философ Г. Рид в одноименной статье аргументировал тем, что «объем научных знаний все еще (разрядка наша. – Н. Д.) ограничен». [196] Мы же хотим сказать, что ограниченность этого объема носит ее временный, но константный характер, что знания не могут быть абсолютными, абсолютна лишь ограниченность их объема. Иными словами, границы «территории» искусства не сужаются; да, они перемещаются «в пространстве», но расстояние между ними неизменно, а потому неизбывна, константна психологическая потребность символического выравнения сознания

Философское. Нодар Джин filosoff.org
с отчужденной от него «территорией» непознанного, потребность ее
символического освоения.

Константность психологических установок на искусство определяется не только в гносеологическом аспекте, но и в социально-историческом. Если, например, умозрительно расценивать искусство как средоточие лишь социальных процессов, как источник сугубо социальной активизации человека, то и в этом случае должна быть очевидной неизбывность психологической потребности в художественной деятельности. Константность искусства как средства «превращения бессознательного в социальное», как «установки вперед» обусловлена уже тем, что «недостаточность» действительности принципиально не может быть устрашена, что ни одно общество не может оказаться всепоглощающим смыслом жизни. В «Экономически-философских рукописях 1844 г.» К. Маркс писал, что «коммунизм как таковой не есть цель человеческого развития, не есть форма человеческого общества» [2, 598]. В «Немецкой идеологии» сказано, что «коммунизм для нас не состояние, которое должно быть установлено, не идеал... Мы называем коммунизмом действительное движение» [1, 34]. Правда, некоторые историки марксизма употребляют слово «коммунизм» в обоих случаях приписывают терминологической небрежности К. Маркса и Ф. Энгельса, имевших-де ввиду то ли «социализм», то ли «уравнительный коммунизм» и др. [15, 289; 11, 339–340]. Но как бы то ни было, ясно, что исповедуемый основоположниками марксизма диалектический закон отрицания отрицания сам по себе подрывает идею неизменности «установленного состояния» и предполагает бесконечность процесса совершенствования мира...

«Недостаточность» действительности как побудительный психологический стимул художественной деятельности измеряется, однако, не только в плане историко-общественном, но и в личностно-индивидуальном. Мы опять же имеем в виду не просто компенсацию тех или иных ситуаций, переживаний, нематериальных ценностей, недостающих человеку с точки зрения конкретного социального, этического или эстетического идеала. Мы имеем в виду психологическую потребность личности в максимально возможном расширении индивидуальной практики, или, как мы назвали бы ее, потребность в эффекте лицедейства: стремление посредством художественной игры бесконечно умножать количество исполняемых-переживаемых ролей. Каким бы богатым ни был реальный опыт человека, он стремится к его бесконечному расширению, «ко всей полноте человеческих проявлений жизни» [2, 596]. В основе этой потребности лежит неистребимое желание интенсификации бытия, увеличения ее внутреннего объема. Это – потребность выравнивания человека с человечеством, или потребность собственно катарсиса, понятого Аристотелем как «очищение» партикулярного и его воплощение в «чистую форму» надличностно-метафизического.

Таким образом, избегая повторений, можно заключить, что идея константности искусства подтверждается логически сущностным характером и исторически непреходящим значением целого ряда соответствующих психологических установок.

THE PSYCHOLOGICAL NEED FOR ART

N. DJINDJIKHASHVILI

Tbilisi State University, Faculty of Philosophy and Psychology

SUMMARY

Psychological sets to the existence of art are traditionally termed need for catharsis. Describing the need for catharsis as an essential spiritual need, the author perceives it as a reciprocal balancing of consciousness and being, which, as a rule, assumes two forms: passive (hallucinatory) and active (breakthrough from hallucination to reality). The need for catharsis should imply an active form of the reciprocal balancing of consciousness and being. At the same time study of art as an invariant system of mental processes permits the assumption that the need in question is most adequately satisfied in the artistic sphere. Art is a way of hallucinatory «mastering of feelings» that enables to retain in consciousness the real image of the object of balancing, that is to reflect, cognize and judge the reality, and offer an image of its «needful future», thus stimulating an active attitude to life.

At the same time the author points out the illusiveness of this balancing; art, as a matter of fact, can for this reason be regarded as a realization of the mind's need for free activity, not burdened with utilitarian interests, serving as an important means of neutralizing emotional and 'volitional' deficit. The presence of this deficit is inevitable, being only partly connected with the development of the social conditions of life. «Insufficiency» of reality – in both historical and personal sense – is constant, due to the dialectical nature of life.

ЛИТЕРАТУРА

1. МАРКС К. и ЭНГЕЛЬС Ф., Соч., т. 3, издание второе.
2. МАРКС К. и ЭНГЕЛЬС Ф., Из ранних произведений, М., 1956.
3. АНАНЬЕВ Б., Сенсорно-перцептивные характеристики индивидуального развития человека. Вопросы психологии, 1958, № 1.
4. АФАСИЖЕВ М., Научно-техническая революция и некоторые особенности развития искусства. В кн.: Искусство и научно-технический прогресс, М., 1973.
5. БОЛДЫРЕВА С., Рисунки детей дошкольного возраста больных шизофренией, М., 1974.
6. ВЫГОТСКИЙ А. С., Психология искусства, М., 1968.
7. ГЭННЕКЕН Э., Опыт построения научной критики (Эстопсихология). СПб., 1892.
8. ДОДЕЛЬЦЕВ Р., Фрейд как объект критики в советской эстетике. В сб.: Вопросы эстетики, вып. 9, М., 1971.
9. КАГАН М. С., Человеческая деятельность, М., 1973
10. ЛАНУ А., Здравствуйте, Эмиль Золя! М., 1967..
11. ЛАПИН Н. И., Молодой Маркс, М., 1976.
12. ЛОСЕВ А. Ф., ШЕСТАКОВ В. П., История эстетических категорий, М., 1965.
13. МАРКОВ М., Искусство как процесс, М., 1970.
14. НИЦШЕ Ф., Происхождение трагедии, М., 1902.
15. ОЙЗЕРМАН Т. И., Формирование философии марксизма, М., 1974.
16. ОРГАНОВА О., Специфика эстетического восприятия, М., 1975.
17. Современная книга по эстетике. Антология, М., 1975.
18. СОЛОВЬЕВ Э., Предисловие. В кн.: Массовая культура: иллюзии и действительность, М., 1975.
19. ФРЕЙД З., Будущность одной иллюзии, М.-Л., 1930.
20. ФРЕЙД З., Основные психологические теории в психоанализе. Сб. статей, М., 1923.
21. ШЕРОЗИЯ А., К проблеме сознания и бессознательного психического, т. 2, Тб., 1973.
22. BEIBER, J., HERKIMER, S., Art in Psychotherapy, Amer. J. Psychiatry, 1948 v. 104.
23. FREUD, S., Der Dichter und das Phantasieren, Bd., VII.
24. REED, H., The Necessity of Art. «Saturday Review», 1969, December.
25. SARTRE, J. P., Essays on Literature, L., 1963.

Журнал «Иностранная литература» – 1971, № 2

КАК СПАСАТЬ ЦИВИЛИЗАЦИЮ?

Великий китайский философ древности Ван Цзюнь-юй произнес как-то такую фразу: «Нестерпимо наблюдать за игрой в шахматы, когда запрещают подсказывать». Шахматы – это поединок двух систем мышления. Мы вспомнили эту фразу, прочитав последнее эссе Герберта Рида, опубликованное посмертно в журнале «Сатердей ревью». Скажем сразу: трудно читать эту статью без желания «подсказывать».

Герберт Рид, один из крупнейших поэтов и философов современной Англии, известен как противоречивый эстетик. Если, например, не так уж давно он защищал кристальную «чистоту» искусства, если когда-то он ратовал за абсолютную автономность художественной культуры, то в последние годы он все чаще и настойчивее связывает судьбу «поэзии» с самой историей и рассматривает любое искусство сквозь призму общественной жизни. Быть может, в связи с этой метаморфозой следует говорить не о противоречивости взглядов Г. Рида, но об их развитии, их эволюции. Так или иначе, Г. Рид в своей последней статье «Необходимость искусства» завязывает откровенный спор с самим собой, с собственными ранними идеями. Мы «наблюдаем» за этим спором с еще одним желанием, с желанием понять: в каком направлении идут наиболее серьезные эстетики Запада? Что занимает их мысль?

«Очень немногие философы понимают, что искусство и общество неразрывно связаны между собой, – пишет Г. Рид, – что общество, как жизнеспособное органической целое, во многом зависит от связующей, будоражащей и вдохновляющей силы искусства. Таков мой взгляд на взаимоотношения искусства и общества, и мне хотелось бы высказаться о том, к чему обязывают... эти взаимоотношения. и о роковых последствиях, вытекающих из отсутствия таких взаимоотношений в нашей современной цивилизации».

«Наша цивилизация, – продолжает Г. Рид.- ...не создала характерной поэзии, характерной драматургии; ее живопись деградировала до уровня бездумной несвязанности а ее архитектура-до „экономического“ функционализма, рекламирующего свою грубость как эстетическую добродетель...»

Если большинство западных ученых довольствуются лишь горькими вздохами по случаю «гаснущей цивилизации» («Fuit Troja!»-«Нет больше Трои!»), Герберт Рид идет дальше и задается вопросом: как же быть, «как спасти цивилизацию»- Однако, по логике вещей, решению этой задачи должен предшествовать ответ на другой, «рабочий» вопрос, который Г. Рид и ставит уже на первой странице своего эссе:

«За всю долгую историю человечества невозможно было представить себе общества без искусства, а искусства без социальной ценности, пока дело не дошло до современности. Возникает вопрос: как случилось, что современное общество стало невосприимчивым к искусству?»

Прежде чем искать ответ на него, можно напомнить еще одно древнее изречение-«Вопрос мудреца – это половина истины». В самом деле, истина, которая таится уже в вопросе Г. Рида, заключается хотя бы в том, что сегодня с полным основанием следует говорить о «невосприимчивости к искусству», об эстетическом отчуждении. Однако «половинчатость» этой истины, ее незавершенность и уязвимость связаны, пожалуй, со словами «современное общество». В этом убеждают нас и собственные признания Г. Рида. По его словам, само понятие «общество» весьма расплывчато.

«Обществом называют население целой страны и даже все человечество. Обществом называют малочисленную группу людей, объединенных общей, но узкоспециальной целью, – например, членов религиозной секты или клуба...»

философское. Нодар Джин filosoff.org

Г. Рид отказывается определить конкретный для своей статьи смысл «общества» – и этот факт, если не увидеть в нем умышленного приема, если не расценить его как реверанс в сторону либеральной критики, мы вынуждены объяснить «методологической недостаточностью» его критической философии. Истина Г. Рида обрела бы безусловность и цельность именно в том случае, если б он уточнил значение этой фразы, если б он имел в виду лишь ту часть «современного общества», которую именуют Западом. Современный Запад – именно он «невосприимчив к искусству». Эту мысль, кстати, «подсказывает» логика самой статьи. Конечно, как справедливо замечает Г. Рид, «невосприимчивость к искусству» нельзя объяснить популярным еще со времен Гегеля утверждением, «что искусство есть пережиток прошлого, и наша цивилизация легко обойдется без него». Наивно сослаться и на то, продолжает Г. Рид, что-де расцвет искусства в прежние времена был обусловлен щедрым экономическим субсидированием:

«Это поверхностное обобщение не выдерживает серьезной научной критики ибо нигде не удалось установить сколько-нибудь заметную зависимость между уровнем искусства... и числом меценатов... в настоящее время число покровителей искусства не знает себе равных во всей истории Европы. За последние пятьдесят лет истрачены астрономические суммы на приобретение итальянских „старых мастеров“ и полотен импрессионистов, не меньше денег отпущено на строительство музеев, драматических и оперных театров, концертных залов и т. д., а также на субсидии для названных заведений. И все это не оказало никакого влияния на узловую проблему, а именно – на появление большого демократического искусства, соответствующего кашей демократической цивилизации».

Чем же тогда объяснить эстетический кризис современного Запада? Здесь, пожалуй, следует сделать краткий экскурс в историю европейского искусства. Вплоть до эпохи Возрождения художественная культура за редким исключением носила откровенно прикладной характер и являлась всего лишь элементом единого, нерасчленимого тогда ансамбля «искусство – жизнь». «Разложение» этого ансамбля, «разведение» его основных элементов, вычленение искусства в самостоятельную систему приходится, пожалуй, на эпоху Возрождения. Этот процесс явился следствием бурного социального развития Европы в начале пятнадцатого столетия. Крушение религиозного догматизма, интенсивный процесс увеличения общественной роли индивида приводят к тому, что «молния индивидуальности», как писал Гегель, пронзает не только художественную культуру, но и всю сферу духовной жизни человека. Вот почему в искусстве той поры «шаг был совершен огромный: в очах нового идеала светилась иная мысль, иная глубина, нежели в открытых глазах без зрения греческих статуй» (А. Герцен), вот почему резко возросла эстетическая энергия Возрождения.

Однако, с другой стороны, «разведение» составных элементов «единого» жизненного ансамбля, резкое разделение труда – с чего, собственно, и начал свою летопись капитализм, – новый характер эксплуатации «низшего» класса способствовали полному изживанию творческого, поэтического начала в повседневной жизни человека. С тех пор искусство движется вперед как бы обособленно от народа, становясь для него все более непонятным и недоступным.

Но ведь содержанием истории является неуклонный процесс раскрепощения народных масс и расширения прав отдельной личности. К началу нашего века развитие науки и техники, общественный прогресс обернулись, с одной стороны, появлением большего количества свободного времени у каждого человека, а с другой – утверждением его потребностей в духовном самосознании.

Маркс говорил, что разделение труда привело к «подавлению» художественного таланта в «широкой массе» и одновременно обусловило «исключительную концентрацию» поэтического гения «в отдельных индивидах». Именно благодаря этой концентрации развитие искусства и пошло такими быстрыми темпами. Усложнилась его образная система, значительно расширились его выразительные возможности; если в эпоху «единого ансамбля» господствует принцип художественной обезличенности, то теперь основой искусства оказывается неповторимость субъекта творчества. Об этом, кстати, пишет и Г. Рид: подлинный расцвет искусства, по его мнению, связан всегда с развитием личностного начала в художественном произведении; индивидуальный мир настоящего художника оказывается в процессе творчества мощной эстетической

силой.

«История искусства, – продолжает он, – представляет собой кривую, проведенную через точки появления великих художников. Как только Микеланджело или Моцарт создают свои произведения, весь ход истории искусств меняется».

Эти мысли, если сделать скидку на их откровенную категоричность, представляются нам справедливыми. Но вся беда в том, что эстетическое сознание масс все еще «подавлено» и ограничено жесткими рамками прежних, примитивных канонов художественного мышления. Психологи доказывают, что конкретные художественные установки и стереотипы настойчиво передаются из поколения в поколение, и именно они надежно закрывают массам доступ в мир вечно обновляющегося, подлинного искусства.

Итак, с одной стороны – откровенный эстетический голод народа, с другой – художественная неграмотность. Это – кризис. И в этой кризисной ситуации есть лишь два выхода: либо приспособить искусство к уровню примитивного восприятия масс, либо поднять художественное мышление народа до уровня лучших достижений искусства.

Буржуазия избирает первый путь. Дело не только в том, что «испортить» искусство легче, чем организовать воспитание художественных вкусов всего народа. Здесь в силу вступает социальная закономерность. Столкнувшись с проблемой «эстетического голода», буржуазия использует этот голод в собственных интересах и рассматривает художественное творчество как мощный рупор своих нехитрых «истин». С этой целью она безгранично расширяет производство искусства и, как верно замечает Г. Рид, не скупится на его экономическое субсидирование. «Истины», проповедуемые с помощью буржуазного искусства, парализуют социальную волю масс. Они легко проникают в сознание народа, так как буржуазия умышленно применяет язык ширпотребного искусства и «объясняется» с народом такими стандартными художественными «знаками» и «символами», которые для своего восприятия не требуют эстетической активности. «У народа большая жажда, – сказал как-то М. Светлов. – От жажды он может пить и мутную воду». Действительно, вместо подлинного искусства народ вынужден потреблять эрзац-культуру, мутную воду. «Массовое искусство» вытравляет у огромной части западного общества потребность в неподдельном, искреннем творчестве.

Итак, ради своих социальных побед буржуа решительно жертвует Искусством. Буржуазная цивилизация утрачивает все исконные признаки высокой художественной культуры, и у многих исследователей возникает мысль, что Запад достиг уже такой фазы «развития», когда «готов» вовсе отказаться от искусства. Кроме очевидной социально-исторической тенденции об этом свидетельствует хотя бы то, что наиболее серьезные западные философы вынуждены сегодня отстаивать идею жизненности искусства вообще. Недаром ведь Г. Рид дал своему эссе заголовок «Необходимость искусства».

Возникает вопрос: мог ли Запад пойти иным, «вторым» путем? В эпоху взрыва эстетических потребностей масс, когда открылось очевидное и резкое противоречие между их художественной неграмотностью и высокими требованиями подлинного искусства, могла ли буржуазия разрешить это противоречие другим, единственно правильным способом – развитием эстетического сознания народа? Ни в коем случае!

Почему?

На этот вопрос Г. Рид отвечает точно и лаконично. Он начинает с того, что отказывается объяснять художественную немощность Запада той гегелевской идеей, будто история постепенно ограничивает выразительные возможности искусства.

«Прежде чем ответить на этот вопрос (чем объяснять эстетический кризис Запада? – Н. Д.), надо категорически заявить, что потенциальная способность человечества создавать произведения искусства не претерпела никаких изменений... Потенциальные возможности, заложенные в человеке, остались прежними (и останутся такими еще надолго). Мир кишмя кишит неудавшимися художниками или, вернее, людьми, которым не удалось дать выход своей

Философское. Нодар Джин filosoff.org
потребности творить. По словам Буркхардта, „сейчас, возможно, есть выдающиеся люди, способные вершить никому не нужные дела“. Я имею в виду не только бесспорных гениев, вопреки эпохе проявляющих свою гениальность во фрагментарных шедеврах индивидуалистически-импрессионистского толка (Пикассо, Клее, Шёнберг, Стравинский, Элиот), но и всех потенциальных художников, растрачивающих свой дар на так называемое коммерческое искусство (взаимоисключающие термины!), а также всех способных детей, которые рано проявляют талант, а потом, как тельцы, приносятся в жертву на алтарь промышленной целесообразности».

«Эстетическую импотентность» нынешнего буржуазного мира Г. Рид объясняет самой его структурой. Он называет три характерных признака западной цивилизации, «явно неблагоприятных для искусства»:

«Первая из этих отличительных особенностей – распространенный феномен отчуждения, о котором много писали и пишут с тех пор, как Гегель придумал термин, а Маркс придал ему политический смысл. Термин „отчуждение“ охватывает как социальную, так и психологическую проблему, по это лишь две стороны одной и той же проблемы, суть которой заключается в прогрессирующем отделении субъективных способностей человека от объективных процессов. Помимо множества социальных аспектов проблемы... имеет место общий эффект, а именно – притупление эмоций. Если с колыбели и до совершеннолетия не тренировать и не развивать в человеке зрение, слух, осязание и прочие чувства, проделавшие эволюцию в ходе покорения человеком природы и обращения с материальными предметами, то в результате вырастает существо, не достойное эпитета „человекоподобное“: пустоглазый, скучающий, заторможенный, неконтактный автомат, стремящийся единственно к насилию в той или иной форме: к насильственным действиям, к насильственно громкому шуму, к любым впечатлениям, лишь бы пощекотать себе атрофированные нервы».

Вторую особенность западного мира, обусловившую его художественный закат, Г. Рид видит в кризисе веры, в падении общественных идеалов.

И, наконец, третий признак западной цивилизации заключается, по мнению Рида, в том, что трибуна искусства все чаще уступается «политикану», «демагогу», «узурпатору».

«Такой узурпатор, будь он фельетонист или телевизионный обозреватель, обращается к многомиллионной аудитории и, предвосхищая ее мнение, формулируя вслух ее предрассудки, щекочет ее самолюбие настолько, что завоевывает всеобщее согласие и поклонение. Когда люди видят (и видят в буквальном смысле слова), что их банальные мыслишки и плоские инстинктивные суждения красноречиво провозглашает с экрана энергичный и удачливый проходимец, у них возникает не только иллюзия о демократичности истинного величин, но еще и более сильная иллюзия, будто правда не должна быть тревожащей... Искусство же, напротив, вечно тревожит, непрерывно революционизирует. Оно не может быть иным, ибо художник в силу своего величия всегда сталкивается с неизвестным и выносит из этого столкновения нечто новое, какой-то новый символ, новое видение жизни, внешнее преломление внутренних переживаний».

...С какой бы стороны мы ни подходили к проблеме задач искусства в современном обществе, нам ясно, что истинным его задачам противоречит сама природа этого общества».

Если, как мы условились, под «современным обществом» понимать нынешний буржуазный Запад, то Г. Рид абсолютно прав и доводы его неоспоримы. Но он отчаивается уже в возможностях всего современного общества и, обобщая, абсолютизируя свои наблюдения, впадает в безысходный пессимизм. Первоисточник всех бед Г. Рид ищет в бурном развитии демократических принципов жизни и в безудержном росте индустриализации мира. Демократия, пишет он, есть торжество коллективного разума, а коллективный разум «в любой его ипостаси – злейший враг искусства». Самая типичная и знаменитая фигура наших дней, рассуждает Г. Рид, это «помесь сводни со сплетником», и своим рождением она-де обязана только лишь «научно-техническим сдвигам в области средств массовой коммуникации». Вот тут уж, конечно, с ним никак

философское. Нодар Джин filosofff.org
нельзя согласиться.

Сам по себе технический и научный прогресс не препятствует духовному развитию человека. «Открытие деления урана, – говорил А. Эйнштейн, – угрожает цивилизации не больше, чем изобретение спички. Развитие человечества зависит от его моральных устоев, а не от уровня технических достижений». Что же касается демократии, то она действительно приводит искусство к кризису, если подлинная демократия заменена ее видимостью. Когда-то Г. Флобер учил буржуазию предоставлять народу только «свободу», но не «власть». Иными словами, массе-де следует внушить иллюзию свободы, но ее нельзя допускать к власти. Этот рецепт «пришелся по душе». Контроль над производством искусства сосредоточен в руках капиталистических монополий, но они воспитывают в массах иллюзию «свободного» эстетического выбора. Примитивный уровень эстетического сознания народа вынуждает его отвернуться от высокого, неподдельного искусства, и он «сам», «свободно» выбирает низкопробную, «низколобую» культуру, которую щедро и «заботливо» поставляет ему индустрия «массового искусства».

Так утверждается пошлый спрос, который «свободно» рождает пошлое предложение. Так развивается «невосприимчивость к искусству» подлинному и гуманистическому, Буржуазная демократия лишает народ всяких шансов на развитие его художественного мышления и надежно «консервирует» примитивные эстетические взгляды. Подлинная демократия – это эстетический, творческий характер самой жизни. Подлинная демократия устраняет старое противоречие между жестким бытом, повседневными тяжелыми заботами человека и романтическим максимализмом истинного искусства. Обретая власть, народ обретает свободу преследования своих исконных интересов. Только в этом случае возможно развитие эстетического сознания масс, которое полностью зиждется на импульсах творческого характера. Кроме элементарной человеческой логики в этом нас убеждает исторический опыт социализма. Вот почему «спасти цивилизацию» можно только одним способом; предоставить народу не иллюзию свободы, но подлинную власть, ибо, как говорили древние римляне, *cessante causa, cessat effectus* – с прекращением причины прекращается и следствие.

Нодар Джинджихашвили

EXTRA-LOGICAL AND VISUAL THINKING AS AN OPTION (A Project)

1. Optimism is a condition which permits man to reconcile his inner world with reality by means of removing the sense of his mortality. To an extent, civilization is a way of ensuring an optimism which allows mankind to exist. Today's civilization which suffers from crisis of optimism, is a result of hypertrophy of rationalistic culture, the culture of merely logically organized thinking.

2. There is a growing need to seek new impulses capable of ensuring the further functioning of those balancing psychological systems which:

a) on the level of personality, reconcile our consciousness with the tragedy of our finitude;

b) on the plane of social life, restrain the fatal consequences of the paradox that although man aspires towards immortality (or perhaps because he does so) he perfects and multiplies the means of his self-destruction.

3. These new creative impulses should be sought beyond the boundaries of the logical organization of consciousness – in such communicative forms of psychic activity in which the real nature of thought reveals itself more adequately. The real nature of thinking is, however, non-logical (or extra-logical) and continuous.

4. The patterns of such thinking could be found in the realm of artistic creativity, altered states of consciousness, iconic culture of silence, non-logical comprehension in the sciences, extra-linguistic communication in Zen, etc. However, I will concentrate my attention on the rapidly developing culture of spatio-temporal continuums, i.e. the culture of

Философское. Нодар Джин filosofff.org
synesthetic, expanded cinema which is made possible by technological advances.

5. The analysis of this culture, and its possible implementations, is at once based upon and supports the principle that human thinking is a) continuous and b) visual.

a) I will argue that reflexive (logical) thinking is just a form of control of the conscious stream of thinking. Logic (especially in its linguistic manifestations) is not the only adequate form of mind's representation. To this extent, any knowledge (inasmuch as it expresses itself in logical terms) is not fully adequate or direct. The direct (extra-logical) means of access to continuous streams (altered states of consciousness) should not be considered an extraordinary phenomenon; we have recourse to it constantly when interpreting infinite possibilities of phrase-or-word-meaning.

b) I will also argue that direct («pure») thinking means entry into a continuous stream of pictorial (= concrete-sensual) images. Today's thinking tends toward visualization, which could be regarded as a process of a levelling-out of the historically developed disproportion in the modern civilization of logical culture.

6. The cultivation of visual (extra-logical) thinking (in which continuity of consciousness is more adequately represented) could be directed to overcome the destructive tradition of dismemberment of the Universe through various dichotomies: thought vs. feeling, spirit vs. matter, content vs. form, etc.

The suggested culture of visual, extra-logical, thinking is not an unattainable return to a pre-logical one. Nor it is the rejection of logical culture. Rather, it means going beyond the boundaries of the latter.

7. I will argue that besides indivisible presentation of all the human psychic forces in it, the life-asserting message of extra-logical thinking gains its character from its perpetually creative and dynamic nature. Its «knowledge» is not a symbolic and frozen designation of reality, as it is within the boundaries of traditional, logical, thinking, but rather a living contact with the world.

8. Here, apparently, we can find one of the means by which today's apathetic Homo Sapiens might move himself toward the more vital Homo Aestheticus, if an aesthetic act is understood as it should be – «the highest act of thinking, encompassing all constituents of thought» (G. Hegel).

Примечания

1

Впрочем, некоторые «биографы» этой концепции пишут о значительно более широком авторском коллективе. Так, американец Г.Виленски приписывает рождение этого «учения целому ряду традиционных теоретиков от Токкевиля до Маннгейма». /См.: American Sociological Review, NY, 1964, April, vol. 29, #2, p.175)

2

К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.2, стр. 90.

3

D. Bell. The End Of Ideology, Glencoe, 1960, p.21

4

В западной социологии наиболее основательная попытка классификации определений этого феномена была предпринята тем же Д.Беллом. По его мнению, термин «масса», как правило, употребляется для обозначения одного из следующих пяти образований: а/ гетерогенно-недифференцированное множество, выступающее в качестве аудитории средств массовой коммуникации и противостоящее таким «гомогенным сегментам», как, например, общественный класс, множество, характеризующееся – в отличие от «толпы» – отсутствием «коллективности возбуждения» /Г.Блумер/, б/ множество, которое благодаря своей некомпетентности обуславливает падение уровня цивилизации /Х.Ортега-и-Гассет/; в/ множество, образовавшееся в результате унифицирующего воздействия «механической рациональности» машинной техники, бюрократизма и «сверхорганизованности» /М.Вебер, К.Маннгейм/; г/ неорганизованное множество, «молчаливое большинство», безынициативная часть общества, покорная и апатичная /Х.Арендт/, д/ толпа, охваченная «стадными» инстинктами и интересами, убивающими всякое проявление личностной неповторимости людей. /См.:D.Bell. Op. cit. p. 22–23/

Социолог Г.Ашин, однако, различает в буржуазной социологии три различных с историко-логической точки зрения варианта употребления термина «масса»: а/ в качестве «толпы» – особого целого, социального организма «низшего порядка», б/ в качестве «публики» – атомизированной, обособленной, анонимной аудитории; в/ в качестве «антикласса», «латентной» и «наличной» общности. /См.: Г.Ашин. Доктрина «массового общества», М., 1971, стр. 41–76./ Между тем, как справедливо отмечает тот же Г.Ашин, общей особенностью любых определений «массы» в буржуазной социологии является элиминирование классового содержания этого понятия, «настойчивые попытки уйти от классового анализа данной категории», её односторонне-психологическая характеристика. /См.: Г.Ашин Эволюция понятия «масса» в концепциях «массового общества». – В сб. «Массовая культура: иллюзии и действительность», М., 1975, стр. 49./

5

E.Shills, The Theory Of Mass Society: America as a Mass Society, ed. by G.Olson, London, 1963, p. 30

6

Ibid, p.31

7

E. Fromm, Escape From Freedom, NY, 1941, p.29

8

H. Ortega-y-Gasset, The Revolt of the Masses, NY, 1936, pp.25, 28

9

G. Marsel, Les Homes Contre L'humanie, P., 1951, p. 13

10

Г. ле Бон, Психология народов и масс, Спб., 1896, с. 170

11

American Sociological Review, NY, 1964, April, vol. 29, #2, p.174

12

N. Stock, Poet In Exile, NY, 1964, pp. 164, 167

13

The American Right, NY, 1955, p. 109

14

E. Shils, Op. cit., p.33

15

В этой связи Г.Ашин справедливо подчеркивает недопустимости восприятия процесса «дестратификации» как движения в направлении стирания классовых противоречий буржуазного общества: «в действительности он представляет собой воспроизведение этих /классовых – Н.Д./ антагонизмов в новых, причудливых и вместе с тем более острых формах.» /См.: «Массовая культура: иллюзии и действительность», стр. 32./

16

E. Shils, Op. cit., p. 47, 34, 35

17

H. Blumer, Uber das Konzept der Massengesellschaft. – «Militanter Humanismus. Von den Aufgaben der Modernen Sociologie», Frankfurt a. M., 1909, s. 369

18

Ф. Ницше. Соч., т. 2, М., 1909, стр. 369

19

H. Ortega-y-Gasset. The Dehumanization of Art and Other writings of Art and Culture, NY, 1956, p. 7

20

E. Fromm. The Sane Society, London, 1959, p. 12

21

W. Kornhauser. The Politics of Mass Society, London, 1960, p. 288

22

Так-де считают «аристократические критики», которые интерпретируют «массовое общество» не «просто как конгломерат неправомочных лиц, но как неправомочную систему». /

23

Так-де считают «демократические» теоретики, которые «сохранение и развитие свободы ставят в прямую зависимость от воли масс и подсчёта голов»/

24

W. Lippman. The Public Philosophy, NY, 1932, p. 25

25

К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 1, стр. 230.

26

Р.Миллс. Властвующая элита, М., 1959, стр. 423.

27

Имеются в виду широко внедряемые и успешно применяемые приемы «ложной идентификации», которые направлены на развитие в массовой среде иллюзии близости и схожести с т. н. «капитанами» насущного мира. Эта иллюзия, основанная на каких-нибудь поверхностно-несущественных признаках, тем не менее обладает социально-психологической действенностью благодаря утонченной методологии мифотворчества и фетишизации случайных и, разумеется, несодержательных символов, таких, например, как вошедший в словарь социологических образов, символ «белого воротника», роднящего-де всех и вся. Кстати, именно так – «Белый воротник» – назвал своё сочинение американский социальный психолог и специалист в области индустрии «ложной идентификации» С.Миллс. (См.: С.W. Mills. White Collar, NY, 1966)

28

Г.Флобер. Соч., т. 8, М., 1938, стр. 207.

29

Там же, стр. 336.

30

«Распространение равных демократических прав таит в себе равное поражение в правах.» Этой своей мысли, однако, американский социолог П. Вэрк придает метафизически-абсолютный смысл, в результате чего приходит к выводу о врожденной «дефективности» масс и их извечной враждебности к подлинной свободе, которая-де «сохраняется усилиями крошечной героической прирожденной аристократии и величием морального права, независимого от толпы» (P. Viereck. The Revolt Against the Elite: «New American Right», NY, 1955, pp. 96, 109).

31

К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, стр. 209

32

Здесь мы считаем уместным высказать мысль, согласно которой человек, являясь совокупностью общественных отношений, «очеловечивается» или «не очеловечивается» в зависимости от конкретного – «человеческого» (Маркс) или «нечеловеческого» – характера этих отношений. Т. е. социальное в человеке не всегда является человеческим в нём, почему, собственно, эти два понятия (социальное и человеческое) нельзя рассматривать как синонимичные.

33

В.И. Ленин. Соч., т. 27, стр. 79.

34

Там же, т. 12, стр. 56–57.

35

Платон. Соч., т. 3/1, М., 1971, стр. 372–389.

36

Под визуальными формами тут понимается отнюдь не просто всё, что предлагается глазу, но именно жизненные, незакодированные /как, скажем, печатное слово, схемы и т. д./ формы. В ином случае следовало бы датировать начало тенденции к визуализации не нынешним, но пятнадцатым столетием, как это сделал, например, М.Маклюэн. Он небезосновательно считает, что если до 15 в. оральный и визуальный способы получения информации находились в состоянии относительно равноправного сосуществования, то изобретение книгопечатания символизировало сравнительно более интенсифицированное развитие визуальных форм коммуникации.

Между тем наше понимание процесса визуализации предлагает датировать его начало нынешним столетием, ибо именно в 20 в. под влиянием определенных обстоятельств т. н. «типографский» человек, визуальный мир которого сосредотачивался преимущественно в схематизированных формах, значительно расширяет его за счёт вовлечения т. н. жизненных визуальных форм. Если экспансия схематизированных визуальных форм /буква, слово, графическое изображение, линия, двухмерность/ было обусловлено изобретением типографского станка, то, имея в виду лишь технический прогресс общества, можно сказать, что «вкус» к жизненным визуальным формам провоцируется такими многозначительными изобретениями, как фотография, кинематограф, телевидение, голография...

37

Критический анализ этих концепций, главным образом – маклюэновской концепции средств массовой коммуникации нам представляется в данном случае излишним хотя бы по той причине, что мы уже пытались сделать это в своих публикациях. См. наши статьи «Кризис книги или кризис общества?» /«Иностранная литература», 1971, № 12/, «Лабиринты снятого барьера» /«Иностранная литература», 1974, № 12/, а также нашу монографию «Искусство и прогресс» (1977).

38

А.Моравиа. Зримый образ и печатное слово, «Курьер», 1972, № 1, стр. 23.

39

В исследовании, специально посвященном этому вопросу, Р.Арнхейм выдвигает мысль, которая – хотя она и основана на методологии гештальтпсихологии – представляет, пожалуй, одну из наиболее продуктивных попыток постижения природы художественного восприятия. Последнее, пишет Р.Арнхейм, подобно интеллектуальному восприятию, жидется на конкретных структурных принципах – т. н. «визуальных понятиях». В свою очередь, они делятся на два типа: «перцептивные» /способствующие восприятию/ и «изобразительные» /способствующие непосредственному художественному воплощению/. /См. его: «Искусство и визуальное восприятие», М., 1974, стр.59/

Изобразительная, визуальная природа искусства представляется Р.Арнхейму столь очевидной и определяющей, что понятие «визуальное мышление» он предлагает воспринимать как синоним понятия «художественное мышление». /См. его: «Visual Thinking», London, 1970, p. 7)

40

Именно это обстоятельство – не отражающая «направленность» музыки – обусловило, кстати, особое почтение, которым пользовалось мусическое искусство у Платона, считавшего его универсальным гармонизатором всех противоречий. Называя музыку таким видом творческой деятельности, который не имеет вещественного оформления, А.Окладников справедливо указывает, что истоки музыкального искусства различаются от истоков иных художественных форм. /А. П.Окладников. Утро искусства, Л., IS67, стр. 33/. Об этом, кстати, задолго до А.Окладникова писал и А.Потебня: «Очевидно, что не одна и та же потребность вынуждает появление... музыки с одной – и слова с поэзией с другой стороны». /«История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 4/2, стр. 51./

41

«В одних случаях литературная изобразительность достигается преимущественно посредством умелой активизации воображения читателя, в других она создается больше посредством наблюдательности и психологической проникновенности писателя, посредством его умения описывать, обращая внимание на характерные детали». /С.Василев, «Художественное отражение и творчество», М., 1970, стр. 7/

42

Гегель. Эстетика, т. 3, стр. 15.

Имеются в виду представители т. н. лингвистической концепции /Спенсер, Штумф, Тард и др./.

43

Л.Леви-Брюль, «Первобытное мышление», М., 1930, стр. 132.

44

«Русские писатели о языке», М., 1934, стр. 585.

45

Р.Л. Грэгори, «Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия», М., 1970, стр. 14, 17.

46

В.Ленин выписал в своих «философских тетрадях» следующую гегелевскую мысль: «Вообще язык выражает в сущности лишь общее, но то, что мыслится, есть особенное, отдельное. Поэтому нельзя выразить в языке то, что мыслится». /В.И.Ленин. Философские тетради, стр. 249./

47

Один из авторитетных представителей современной «фильмологии» Д.Валлон пишет, что восприятие кино разрушает естественные отношения между воспринимаемым и воспринимающим. Среда, в которой находится зритель и экранная среда приходят в противоречие. Более того, экранная среда заставляет забыть о той среде, в которой находится зритель. Когда мы воспринимаем книгу или театральный спектакль, мы ещё можем примирить два ряда – ряд физических ощущений, исходящих от положения воспринимающего, и ряд ощущений, исходящих от книги. Эти два ряда ощущений сосуществуют, никогда не доходя до абсолютного разрыва. Они совмещаются. Восприятие театра ближе восприятию книги, нежели кино, потому что в самой природе театра существует некая условность, договоренность со зрителем.

Поскольку кино более достоверно в изображении реальности в смысле

Философское. Нодар Джин filosoff.org
фотографичности, оно заставляет верить в то, что происходит на экране. Здесь иллюзия, которая ещё возможна в театре, исчезает. Требуя абсолютной веры в реальность происходящего на экране, кино как раз и уничтожает то сосуществование двух рядов – ряда физических ощущений зрителя и ряда ощущений, идущих к нему с экрана – которое ещё возможно в театре. Наступает разрыв между двумя рядами ощущений, и кино возводит этот разрыв в специфическую закономерность своего восприятия. Восприятие кино порождает даже отчуждение зрителя от самого себя. /Henry Wallon L'acte perceptif et le cinema – «Revue Internationale de Filmologie», #13, 1953.

48

См. об этом указ. выше работу Н.Дмитриевой «Изображение и слово».

49

А.Мачерет. Реальность мира на экране, М., 1966, стр. 101.

50

А.А.Потебня. Эстетика и поэтика, М., 1976, стр. 162.

51

См. указ. статью А.Моравиа.

52

Так определил пафос утверждения экранных искусств, и в частности, кинематографа, известный кинотеоретик З.Кракауэр в работе «Теория фильма» /Лондон, 1960/. В изданном недавно /«Природа фильма», М., 1974/ русском переводе книги это выражение, послужившее З.Кракауэру подзаголовком его работы представлено, на наш взгляд, неточно: «Реабилитация физической реальности».

53

А.Эйнштейн считал, что в качестве элементов мышления выступают неосознаваемые /или не всегда осознаваемые/ образы и знаки физической, материальной реальности. /См.: В.Кузнецов. Эйнштейн, М., 1963, стр. 99./

54

В отличие от, так сказать, «невизуальных» искусств /кавычки проставлены потому, что все искусства, кроме музыки, в конце концов визуальны/, скажем, литературы, кино как непосредственно визуальная форма творчества способно «показать» мысль и чувство. Однако в отличие от статических визуальных форм /живопись/ кино как новое искусство, направленное в будущее и явленное в результате тенденции к визуализации художественного мышления, обладает возможностью «показывать» духовный процесс в его естественном развитии, в его протяженности во времени.

55

С.Эйзенштейн. Соч., т.2, стр. 170. /Подч. нами – Н.Д./

56

О чем в последнее время довольно часто и настойчиво пишут западные социологи искусства.

57

Этот термин в 20-ые годы предложил советский кинотеоретик А.Пиотровский. Термин не привился из-за своей категоричности, однако с содержанием его спорить трудно. Кино как символ визуального творчества превращается в эстетическую доминанту современной эпохи. Г.Товстоногов писал, что «современный зритель /театральный – Н.Д./ мыслит кинематографически. Современные театральные авторы, режиссёры, актёры также обязаны мыслить кинематографически» /Г.Товстоногов. Современность в современном театре, М., 1962, стр. 81./ Поэт И. Сельвинский, работая над романом в прозе, заявил, что ловит себя на «огромном стилистическом влиянии кино: оказывается, я мыслю кадрами» /«Вопросы литературы», 1964, №3, стр. 63./ Существует бесчисленное множество подобных высказываний, равно как и бесчисленные доказательства их истинности.

58

См. об этом работу В.Ляхова «Очерки теории искусства книги» /М., 1971/, в которой аргументируется мысль, что в современной книге настойчиво увеличивается доля наглядного материала /стр. 63/, хотя «потребность пояснить словесное сообщение, изобразить то, о чем в нем говорится, владела человеком с давних времен. Ведь жест, дополняющий слово, – в принципе то, что мы называем иллюстрацией» /стр. 81/.

59

G. Youngblood. Expanded Cinema, p. 92

60

M. McLuhan. Understanding Media. The Extensions of Man, p. 596

61

О специфике языка изображений, в частности, языка кино – см. прежде всего известные работы С.Эйзенштейна. В последнее время этим вопросом наиболее активно занимались французские «фильмологи» Х.Митри, Ж.Козн-Сеза, А.Валлон и др. Первый из них совершенно корректно усматривает специфику киноязыка в том, что от языковых знаков знаки кино отличаются прежде всего способностью изображения вещей в конкретной реальности, вещей, которые в контексте с другими наполняются значениями. Кино – прежде всего воспроизведение реальности, а уже потом, во вторую очередь, элементы воспроизводимой реальности «согласно избранному повествованию, организуются в систему знаков и символов» /J. Mitry. Esthétique et Psychologie du Cinéma, Paris, 1963, p. 52). Иными словами, рано или поздно /в первую или во вторую очередь – неважно/ эти элементы всё-таки организуются в определенную систему...

62

В. Зинченко. Продуктивное восприятие. – «Вопросы психологии», 1971, № 6, стр. 41.

63

M. Martin. Le Language Cinématographique, Paris, 1955, p. 237

64

J. Cohen-Séat. Essai sur les Principes Philosophie du Cinema, Paris, 1958, p. 13

65

Е. Басин. Кино и язык. – «Эстетика и жизнь», вып. I, М., 1971, стр. 430.

66

Е. Басин называет ещё один момент, который также может быть использован как контраргумент к идее деидеологизирующего смысла процесса визуализации современного мышления: «Применение систем изобразительных знаков в современной цивилизации, в частности в киноискусстве, предполагает наличие уже сформировавшегося мышления в понятиях...» /Там же, стр. 433/

67

Лабрюйер. Характеры, М., исл, 1964, стр.25.

68

Энгельс писал, что логический метод «в сущности является не чем иным, как тем же историческим методом, только освобожденным от исторической формы и от мешающих случайностей. С чего начинается история, с того же должен начинаться и ход мыслей». (К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I, стр. 332).

69

Дидро: «чувство красоты – плод длительных наблюдений» (Д е н и Дидро. Собр. соч., М., 1946, стр. 540).

70

Именно так – «Столкновение с будущим» – и назвал свою книгу американский футуролог О. Тоффлер.

71

«Time», 1973, December 14.

72

Игра слов: английское cracked переводится одновременно как «надтреснутый» и «выживший из ума».

73

Организатор нашумевших чудовищных и, главное, беспричинных убийств на вилле голливудской звезды Шарон Тэйт.

74

А. Чехов. Собр. соч., т. 10, М., 1956, стр. 505.

75

А. Зелиг. Эйнштейн, М., «Атомиздат», 1965, стр. 205.

76

Гегель. Работы разных лет, т. 2, М., «Мысль», 1971, стр. 537.

77

«Perspectives of Fiction», N. Y., 1968, p. 191.

78

«Science and the Future of Mankind», Den Haag, 1961, p. 39.

79

«Perspectives of Fiction», p. 192.

80

К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 593.

81

К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, стр. 3.

82

Там же.

83

Там же.

84

G. Cohen-Seat. Essai sur les principes d'une philosophie du cinema, Paris, 1958, p. 38.

85

H. Wallon. L'acte perceptif et le cinema – «Revue Internationale de filmologie», 1953, № 13.

86

Антология мировой философии, т. 3, стр. 193.

87

Антология мировой философии, т. 2, стр. 254.

88

Л. Фейербах. История философии, т. I, стр. 423.

89

Гегель. Эстетика, т. 3, стр. 15.

90

См.: Р. Грегори. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия, М., „Прогресс“, 1970.

91

Игра слов: английское fiction переводится одновременно и как „художественное произведение“, и как „вымысел“, „нереальность“, „недо-кументальность“.

92

В. Шкловский. Жили-были, М., СП., 1966, стр. 176, 177.

93

См. об этом работу Маркса и Энгельса „Немецкая идеология“.

94

Н. Дмитриева. Томас Манн о кризисе искусства. (См.: Вопросы эстетики, № 8, М., „Искусство“, 1968, стр. 4.5).

95

Л. Мартынов. Стихотворения и поэмы, М., ИХЛ, 1965, т. 2, стр. 149.

96

Н. Read. Art and Society, London, 1956, p. 113.

97

„On the Future of Art“, N.-Y. 1971.

98

О. Шпенглер. Закат Европы, т. I, М.-Пг., 1923, стр. 117.

99

По существу, речь тут идёт о реальной функции искусства – компенсаторной. Следует особо заметить, что об этой сущностной функции искусства в нашей литературе разговор ведётся, как правило, в, так сказать, стеснительно-скороговорочном стиле, тогда как популярный сегодня функциональный анализ не может оказаться сколько-нибудь плодотворным без самого серьёзного внимания к компенсаторным особенностям художественной деятельности.

Причина столь прохладного, или, скорее всего, осторожного отношения к этой функции искусства заключается, по нашему мнению, в утверждённости односторонне-ущербного представления о т. н. „восполняющем“ значении художественного творчества. Компенсаторность в искусстве понимают чаще всего как иллюзорное восполнение социальной неполноценности действительности. Между тем компенсаторность проявляется также и в эффекте уравнивания человеческих чувств, т. е. как сугубо эмоциональное утверждение „я“ в „не – я“. Должно быть ясно, что подобным образом понятая компенсаторность является имманентной характеристикой искусства, слишком отдаленно соотносящейся с тем или иным откровенно социальным эффектом. Каждый человек, не-зависимо от социальных условий его бытия, ощущает постоянную нужду в т. н. психологическом уравнивании эмоций, что обеспечивается также и посредством искусства. Именно поэтому комплексное функциональное исследование художественной деятельности не может обойтись без смелого и всестороннего изучения закономерностей и механизмов её „восполняющей“ способности.

100

Под „формой“ Маркузе понимает то, „что превращает искусство в ИСКУССТВО, что выделяет его не только из реального мира, но отличает от всех других манифестаций интеллектуальной жизни“.

101

В. Ленин. Философские тетради, л., ипл, 1969, стр. 96.

102

Так определял он студенческие волнения во Франции в мае 1968 г.

103

См. ст. В. Лакшина „Герберт Маркузе на карнавале“ в журн. „Иностр. литература“, 1971, № 9.

104

D. Davis. Art and the Future. A History and Prophecy of the Collaboration Between Science, Technology and Art, London, 1973.

105

Ф. Бэкон. Соч., М., „Мысль“, 1972, т. 2, стр. 376.

106

Там же, стр. 400.

107

A. Clark. Report on the Planet Three, N-Y., 1975. 220

108

„Harper's Magazine“, N Y., 1974, August, p. 48.

109

„Антология мировой философии“, т. 3, стр. 731.

110

J. Bernal. The world, the Flesh and the Devil, London, 1929.

111

К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I, стр. 22.

112

Там же, стр. 212.

113

„Антология мировой философии“, т. 2, стр. 316.

114

К. Маркс писал, что „при теоретическом методе... субъект, общество, должен постоянно витать в нашем представлении как предпосылка“. (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, стр. 728). В работе субъект, общество выступает под именем „аудитория искусства“.

115

Гегель. Соч., т. 5, М.-Л., 1934, 1940, стр. 12.

116

„любые задатки, любое влечение, любая потребность... утверждает себя как сила, существующая в индивидуе“. (К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 3, стр. 87).

117

„Антология мировой философии“, т. 2, стр. 384.

118

Понятно, что когда мы говорим о способностях мышления и чувствования как об отличительных способностях человека, мы имеем в виду теоретическое мышление и теоретические, не биологические, чувства. Другими словами, если, как говорил Маркс, „животное не относится ни к чему и вообще не относится“ (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 29), то человек при помощи названных способностей может различать в своих отношениях со „всякой вещью“ самую эту „вещь“ и свое к ней отношение. Этот факт и обуславливает то обстоятельство, что социумом называют сообщество людей, а не животных.

119

Вспомним классическое утверждение, что человек утверждает себя в мире, с одной стороны, мышлением, а с другой, – чувствами.

120

Термин „функциональная тенденция“, предложенный Д. Узнадзе, указывает, по его мнению, на потребность, которая „является наследственно приобретенной формой фиксированной установки“. (См. его „Психологические исследования“, стр. 182). Пребывание вещи в своем существовании (бытии) зависит от нее настолько, насколько ей удастся функционировать в своем назначении, т. е. насколько ей удастся самообнаруживаться в том, что закрепилось за ней в качестве „фиксированной установки“. Так, глаз обнаруживает функциональную тенденцию, тенденцию к функционированию. Функция его в том, чтобы видеть. Отсюда: глаз пребывает в своем существовании настолько, насколько он видит. Сила глаза в том, чтобы видеть, и потому он обнаруживает свою силу в видении. Иными словами, тенденция функционировать является для него и потребностью функционировать. Причем, эта потребность обусловлена именно стремлением глаза, как и всякой вещи, пребывать в своем существовании, стремлением к самоутверждению.

121

К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 12, стр. 728.

122

Следует предположить, что, назвав практически-духовный способ освоения мира в одном ряду с теоретическим, художественным и религиозным, К. Маркс подразумевал тут, так сказать, предметную деятельность, которая представляет основополагающую связь человека с действительностью.

123

К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 23, стр. 89.

124

И. Смольянинов. Проблема человека в философии и эстетике, Л., ЛГУ, 1974, стр. 54.

125

К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 37, стр. 419.

126

Болгарский философ А. Натев писал, что обе эти потребности складываются, в конечном счете, в потребность в „сокровенном индивидуальном мироотношении“, которой и обязано искусство своим существованием; „люди всегда нуждаются в создании специальных произведений, в которых ярко и непосредственно опредмечивается человеческая сущность и которые воздействуют непринужденным образом на сокровенное индивидуальное мироотношение“. (А. Натев. Искусство и общество, М., „Прогресс“, 1966, стр. 215).

127

В сравнении с предметной деятельностью теоретическое или художественное освоение мира характеризуется идеальностью, т. е. непредметностью.

128

Именно в этом плане и можно, вероятно, воспринимать знаменитый аристотелевский тезис, что искусство философичнее (истиннее) истории, т. е. что оно выражает процесс освоения человеком мира, процесс его утверждения в нем более адекватным, более сущностным образом.

129

В. Ленин. Соч, т. 31, стр. 44.

130

В. Ленин. Соч., т. 38, стр. 127.

131

Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии, М., 1955, стр. 8.

132

М. Лифшиц. К. Маркс – искусство и общественный идеал, М., ИХЛ, 1972, стр. 234.

133

Как известно, этот подход наиболее объемное выражение нашёл в т. н. техницистской эстетике.

134

К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч... т. 1, стр. 564–565.

135

Сегодня почти не вызывает возражений мысль, что „образная форма сознания древнее логической... Древнейшая история сознания есть история образного мышления, и там сокрыты многочисленные тайны образа, которые потом затемняются бесконечно сложными напластованиями“. (Г. Гачев. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа, М., „Искусство“, 1972, стр. 5).

136

„Самые первые проявления труда и сознания человека имеют прямое отношение к эстетической проблеме“, – пишет Г. Гачев и иллюстрирует эту мысль тем, что „образные микроорганизмы... образуются связью, перекидываемой от природы к обществу и наоборот“. (Там же, стр. 4). Следует подчеркнуть, что речь тут может идти не о собственно художественной деятельности, но о деятельности синкретической, которое всего лишь имеет отношение к эстетической активности. Причем наличие этого отношения определяется тем, что деятельность сознания осуществляется в образно-асоциативной форме и направлена на установление внутренней связи между природой и обществом.

137

К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 566.

138

Мы имеем в виду тот факт, что, скажем, понятийное, логическое мышление, направленное прежде всего на познание природы, несет также и эстетическую функцию, равно как художественное отражение действительности является одновременно ее познанием и т. д.

139

Эту мысль не следует понимать так, будто привнесение красоты является вторичным (по времени) этапом в процессе формирования материи. Формируя ее, человек формирует ее по законам красоты.

140

Разумеется, что это положение не имеет права на абсолюцию. В онтологическом отношении художественная деятельность чаетса самоцельностью, что, естественно, вовсе не означает того, будто мир искусства не является моделью реальной действительности и не вбирает в себя все характеристики действительного мира. С другой стороны, нельзя начисто отрицать возможность наличия моментов самоцельности и в научном творчестве.

141

Законы красоты, о которых писал К. Маркс, являются, в сущности, ни чем иным, как законами этой игры. Иными словами, красота является нормой выражения этой игры.

142

Анализируя историю развития норм общественного производства, можно сказать, что духовное производство, и, в частности, искусство, высвобождаясь от непосредственной слитности с практикой, обретает определенную самостоятельность, способность к «самодвижению». В процессе этого развития искусство и обнаруживает свое существеннейшее назначение – «быть самосознанием общества, выражением его независимости от природы и формой наслаждения этим всемогуществом. Создание произведений, не имеющих материально-практическую, а лишь духовно-общественную ценность, и явилось выражением могущества общественного производства». (Г. Гачев. Жизнь художественного сознания, стр. 71).

143

Потребность в расширении художественной практики находит свое выражение в видовой и жанровой динамике искусства, тогда как потребность в его «очищении» проявляется в развитии широко понятого принципа «станковизма».

144

Разумеется, эта мысль принципиально далека от идеи абсолютной самоцельности искусства. Когда выше мы писали о самоцельности художественной деятельности, мы оговаривались, что этот момент характеризуется относительностью, ибо, подобно любой деятельности, художественная также направлена на утверждение человека в действительности, т. е, подобно любой деятельности, она является в определенной степени практически целеполагающей. Именно эти соображения и отдаляют наше понимание вещей от многовариантных концепций «искусства для искусства». В подтверждение к этому можно назвать и следующий аргумент. Хотя искусство определяется нами как «свободная активность», как игра человеческих способностей, не следует забывать, что к этой игре привлекаются именно сущностные силы человека, благодаря чему эта игра обретает социальный резонанс и значение эффективного средства социально-преобразовательной деятельности общества. Вот почему, собственно, искусство нельзя не определять одновременно и как средство познания мира, и как средство коммуникации, и как средство воспитания общества и т. д.

145

В. Мириманов. Первобытное и традиционное искусство, стр. 93.

146

К.Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, стр. 738.

147

Впрочем, даже в этом случае искомая идея не может считаться доказанной, ибо трудно утверждать, что научное познание мира начисто лишено сугубо эмоциональных, чувственных моментов.

148

«Если наука ищет паттерн в природе, то искусство само создает его». (Г. Уолтер. Живой мозг, М., «Мир», 1966, стр. 76),

149

Мы не упускаем из виду того, что при посредстве науки, понятийно-логического мышления человек не только осознает (постигает, объясняет) окружающий мир, но и преобразовывает его. Наука является не только средством постижения, но и средством изменения жизни.

150

Хотя принципы красоты обрели к нынешнему моменту (в большинстве случаев) статус «априорных законов», сегодняшняя эстетика должна исходить из того, что существование этих законов обусловлено существованием т. н. эстетической общности. Последняя является результатом долгой – эстетической практики общества. «Чувство красоты, – писал Дидро, – плод длительных наблюдений». (Д. Дидро. Соч... т. 6, М., 1946, стр. 540). См. об этом интереснейшую и глубоко аргументированную работу В. Квачахия «Об эстетической общности» в сб. «Вопросы эстетики и искусствознания», Изд. ТГУ, Тб., 1975.

151

Имеются в виду неофрейдистские эстетические концепции, развивающиеся в работах представителей франкфуртской школы современной социальной философии, в сочинениях Т. Адорно, Г. Маркузе и таких теоретиков «Курсбуха», как П. Шнейдер, Г.-М. Энцесбергер и К.-М. Михель. В связи с последним см. ст. В. Шредера «Антропологизация эстетики (Фантазия и „новая чувственность“ в эстетических позициях „Курсбуха“» в сб. «Борьба идей в эстетике», М., 1974.

152

Современная книга по эстетике. Антология, М., ИМЛ, 1957. стр. 190.

153

Там же, стр. 191.

154

Если З. Фрейд все-таки связывал деятельность фантазии с социальным опытом, который, однако, имеет-де всегда негативный смысл (препятствование «самоосуществлению» личности), то современные его последователи уже полностью изолируют фантазию от «социально-значимой духовной деятельности». Тем самым они «создают методологические предпосылки, выводящие генезис искусства за пределы социальных отношений. Искусство приобретает статус „иллюзорной формы“ специфически человеческого стремления к самоосуществлению». (Там же, стр. 204–205). Подобная изоляция обуславливает совершенно очевидную мистификацию фантазии, которая – согласно антропологической эстетике – выступает не столько средством восполнения действительности (как считал З. Фрейд), сколько средством ее «трансцендентального пренебрежения».

155

«Легализация» этой идеи подтверждается фактом ее развития в работах общего характера. Так, в коллективной монографии ЛГУ уже не утаивается, что искусство, благодаря присущим ему элементам фантазии, направлено также на «преодоление ограниченности автоматизма обыденной жизни», иллюзорное преодоление шаблонов и стереотипов восприятия мира, которые, хоть и являются необходимыми в процессе повседневного существования, тем не менее сообщают человеку ощущение-неудовлетворенности жизнью и обнаруживают себя как энтропия, неупорядоченность, дисгармония. (Проблемы этики и эстетики, вып. 2, ЛГУ, 1975, стр. 62).

156

В. Шредер справедливо пишет, что эта тенденция – мистификация фантазии – выполняет многие функции и прежде всего предполагает принижение сознания, которое выступает здесь как частичное, подчиненное «принципу реальности», как положительная форма «подавления». (Борьба идей в эстетике, стр. 217).

157

В. Ленин. философские тетради, М., ипл, 1969, стр. 441.

158

В. Ленин. Соч., т. 45, стр. 125.

159

См. об этом: Н. Бернштейн. На путях к биологии активности. – «Вопросы философии», 1965, № 10, стр. 65–78.

160

В. Ленин. философские тетради, стр. 330.

161

Там же.

162

См. об этом: Л. Новикова. Эстетическая деятельность в системе научно-технической революции. В сб. «Искусство и научно-технический прогресс». М., «Искусство», 1973.

163

В. Ленин. философские тетради, стр. 330.

164

См.: В. Вундт. Фантазия как основа творчества, СПб., 1914; Э. Ильенков. Об эстетической природе фантазии, «Вопросы эстетики», вып. 6, М.. «Искусство», 1964; Б. Рунин. Вечный поиск, М., 1964.

165

В. Ленин. философские тетради, стр. 441.

166

Там же, стр. 330.

167

См. об этом: С. Caldwell. Illusion and Reality, L. 1937.

168

В. Ленин. Соч., т. 6, стр. 172.

169

Чаще говорят об объективной и субъективной реальности, однако преследуемые нами интересы требуют именно такой, названной выше, представленности структуры реальности.

170

К. Маркс определил искусство как духовно-практическое освоение мира.

171

К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 633.

172

Гегель. Соч., т. 3, М., 1956, стр. 252.

173

Поскольку сознание существует как знание, справедливость вышеназванного тезиса подтверждается также следующим. Для искусства значимо как раз то обстоятельство, что объем реальных переживаний и отношений человека, объем человеческой практики превосходит степень ее осознания. На этом, собственно, и основано разграничение человека на субъекта деятельности и объекта самосознания. (См. об этом: И. С. Кон. Социология личности, М., ИПЛ, 1967, стр. 42–52).

174

В. Ленин. Соч... т. 14, стр. 233.

175

Там же, т. 29, стр. 195.

176

К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 3, стр. 29.

177

Язык и наука обусловлены одним и тем же процессом абстрагирования от действительности; искусство же, наоборот, можно характеризовать как бесконечный процесс сгущения реальной действительности.

178

Отсюда идея о комплексном, изоморфном действительности, характере структуры искусства, что, в свою очередь, является дополнительным свидетельством его незаменимости.

179

А. Гулыга. Эстетика истории, М., «Наука», 1974, стр. 45.

180

Там же.

181

«Симпатия есть переживание, в котором переживается отражаемое переживание» (А. Heschel, The Prophets, Harper Row, N.Y., 1962, p. 311).

182

Если даже это – иллюзия, то следует помнить, что «иллюзия не то же самое что заблуждение, и ей вовсе не нужно быть заблуждением. Для иллюзии характерно, что она вытекает из человеческих желаний». (З. Фрейд, Будущность одной иллюзии, М., 1930, стр. 34).

183

Они, быть может, не «работают» именно потому, что аксиома – феномен, максимально очищенный от чувства, максимально схематизированный и чуждый пафосному восприятию.

184

Вот что думал Эйнштейн: «я полностью согласен, когда говорят о моральных основах науки, но обращать эту проблему и говорить о научных основах морали нельзя» (Собр. соч., т. 4, М., «Наука», 1967, стр. 166).

185

Если пифагорейцы вкладывали в катарсис исключительно физиологический смысл, то со временем этот термин понимается шире: тотальное очищение духовного от телесного (Платон), психофизическое очищение (Аристотель), моральное очищение (Лессинг), гедонистическое очищение (Э. Мюллер), эстетическое очищение (Э. Целлер), религиозно-мистическое очищение (К. Целлер).

186

Кстати, т. н. артотерапия (лечение искусством) считается сегодня одним из эффективных психотерапевтических методов лечения специфических неврозов и в комплексе с другими методами расценивается как надежное средство при лечении почти всех функционально-нервных отклонений. Широкое распространение получает сегодня и изучение художественной деятельности больных как средства диагностирования душевных заболеваний [См. об этом: 5, 22].

187

В последнее время усиливается традиция сопротивления вульгарной критике психоанализа. Немало сделано тут, в частности, грузинскими психологами; они предприняли ряд успешных попыток научного осмысления тех объективно существующих проблем, на которые впервые обратил внимание З. Фрейд. Первый шаг в этом направлении сделал, как известно, Д. Н. Узнадзе.

В последние годы, однако, наметился новый этап в развитии этой традиции. Мы имеем в виду тенденцию расширения и углубления «психоаналитической» проблематики. Можно даже считать, что процесс «наращивания» частных истин о природе человеческой психики обрел к нынешнему дню такую степень концептуальной оформленности, которая позволяет предпринимать непосредственное фронтально-конкретизированное обследование «психических структур» всех форм духовного творчества. В этом смысле следует отметить работу А. Е. Шерозия «к проблеме сознания и бессознательного психического». Применительно к нашим интересам ее значение мы усматриваем и в следующем. Если до сих пор вопросы психологии искусства, как правило, насильственно обособлялись, если подобный подход дал немало частных истин, но мало принципиальных положений, то автор преодолевает традицию абсолютизации специфики этих вопросов и органически интегрирует их в объемной целостности той проблемы, которая вынесена им в заголовок монографии.

Исходя из того, что сфера человеческой психики сводится к единству сознания и бессознательного психического, руководствуясь «биномной системой отношений» этих начал [21, 512], А. Е. Шерозия предлагает два обоснованных вывода: а) «Для художника... главное – создать произведение, максимально

Философское. Нодар Джин filosoff.org
удовлетворяющее его собственную потребность в эстетическом наслаждении» [21, 426]. б) «желаемая действительность-вот куда ведут художника его „интимные установки“» [21, 435], причем установку, по его мнению, следует понимать как «принцип саморегуляции и уравнивания „человека-системы“» [21, 348].

188

К. Маркс говорил: «Человек отличается от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт, или же – что его инстинкт осознан» [1, 30].

189

З. Фрейд утверждал, что художник «резко отделяет» созданный им мир от реальности, что вместе со своими «неудовлетворенными желаниями он уходит от действительности и переносит весь свой интерес... в создание желаемого предмета в фантазии» [17, 189, 198].

В отличие от философско-психологической, общемедицинская литература использует этот термин (компенсация) в смысле собственно выравнивания: выравнивание болезненных расстройств путем развития соответствующих приспособлений.

190

Физиологи свидетельствуют, что при взаимодействии организма со средой одинаково значимы и существенны оба вида реакций организма: реакция удовлетворения материальных и духовных потребностей организма (непосредственно-практическое взаимодействие со средой) и реакция, целью которой является поддержание работы нервной системы на возможно оптимальном уровне (опосредованное взаимодействие со средой). (См. об этом: 4, 105).

191

Кстати, именно этот момент определяет односторонность кантовско-шиллеровского отношения к искусству только лишь как к незаинтересованной, игровой деятельности.

192

Так понимает искусство Ж.-П. Сартр: «Что касается меня, читателя, то воссоздание и поддержание мира несправедливости не может не сделать меня ответственным за него. Мастерство автора в том, чтобы вынудить меня самого воссоздать им созданное, то есть скомпрометировать меня. Таким образом мы оба несем ответственность за него» [25, 33].

193

Рассуждая от имени читателя, Ж.-П. Сартр говорит вполне справедливо: «Я осознаю, что в любое мгновение волен протрезвиться (перестать читать), но я этого не желаю, ибо воспринимаю чтение как свободную мечту. Вот почему все те переживания, которые рождаются у меня на почве этого восприятия, являются как бы особыми модуляциями моей свободы» [25, 33].

194

Хотя З. Фрейд уверял в обособленности искусства от жизненной сферы, реальный вклад его учения психоанализа в понимание художественной деятельности следует усматривать именно в том, что эта деятельность «по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы, т. е. имеющие какой-то существенный смысл и назначение формы поведения» [6, 107].

195

В нашей литературе утверждение этой идеи осуществляется фактически в русле принижения или даже полного отрицания компенсаторного значения искусства [16, 26–27]. Тем большее позитивное значение обретают те последние работы советских эстетиков, где компенсаторная функция рассматривается в ряду существенных особенностей художественной деятельности [9, 14].

196

Хотя, продолжает Г. Рид, «ничто не в силах заставить человеческий ум отказаться от достижений материализма (здесь: рационализма. – Н. Д.), природа космоса, происхождение и смысл человеческой жизни от нас по-прежнему скрыты, а это значит, что наука никоим образом не вытесняет и не подменяет собой мифологические функции искусства, по-прежнему необходимые, чтобы сломить сопротивление жестокой действительности» [24, 25].

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!