
Искусствоведение

УДК 7.011
ББК 85.03+87.8

Бычков Виктор Васильевич,

*доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник сектора эстетики,
Институт философии, Российская академия наук,
ул. Волхонка, д. 14, стр. 5, 119991 г. Москва, Российская Федерация
Лауреат Государственной премии РФ в области науки и техники
E-mail: iph@iph.ras.ru*

Маньковская Надежда Борисовна,

*доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник сектора эстетики,
Институт философии, Российская академия наук,
ул. Волхонка, д. 14, стр. 5, 119991 г. Москва, Российская Федерация
E-mail: iph@iph.ras.ru*

МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Аннотация: Понятием «эстетический опыт» обозначается специфический опыт проникновения человека в те сферы духовного бытия, которые не поддаются методам формально-логического или естественнонаучного постижения. Эта категория используется в двух тесно связанных между собой смыслах. Она означает: а) особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности, в частности, эстетический вкус, и специфическое невербализуемое «знание», приобретённые эстетическим субъектом в процессе его предшествующего художественно-эстетического развития и б) конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или/и творчества), вершащийся *hic et nunc* (в конкретный момент восприятия или творчества) и в принципе невозможный без и вне первого (а) компонента опыта — субъективного генетически данного и накопленного «знания», «умения», вкуса. Эстетический опыт может быть осмыслен и как совокупность неутилитарных интуитивных отношений субъекта к действительности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и т.п. характер. Эстетический опыт в конечном счёте помогает человеку обрести свое место в Универсуме, ощутить себя органической частью Природы, не сливающейся с ней, но обладающей своей личностной самобытностью и свободой в общей структуре бытия. Он способствует гармонизации человека с самим собой, в частности, гармонизации его чувственных и духовных интенций, с социумом, с Природой и с Универсумом в целом.

© Бычков В. В., 2015

© Маньковская Н. Б., 2015

Ключевые слова: эстетический опыт, художественность, эстетика, теория искусства, искусство, эстетическое сознание, эстетическая деятельность, современное искусство.

Виктор Бычков: Надежда Борисовна, с тех пор, как мы завершили проект «Триалог» [3; 4], его авторы как-то ушли в себя, перестали в узком дружеском кругу обсуждать насущные проблемы духовной культуры, эстетики, искусства, мне, например, стало не хватать хотя бы диалогической формы научного общения. Не думаете ли Вы, что было бы уместно время от времени всё-таки практиковать и её?

Надежда Маньковская: Да, мне и самой стало как-то грустно без наших достаточно систематических диалогов по самым живым темам, прежде всего, из нашей профессиональной сферы, но и не только. Рада поддержать эту инициативу. У Вас, наверное, уже назрела и какая-то новая тема для разговора?

В. Б.: Новая – неновая, но, на мой взгляд, достаточно актуальная и слабо проработанная. Я бы предложил порассуждать о сущности и основных аспектах эстетического опыта, учитывая, что сегодня многие, и не только обыватели, но и специалисты в области духовной культуры и искусства, да и сами художники начали забывать о том, что это такое. Как Вам такая тема?

Н. М.: Думаю, что она очень актуальна и нуждается в серьёзной разработке, хотя бы потому, что с этим понятием неразрывно связано понятие художественности, уровень которой в современном искусстве часто бывает ниже всякой критики. Специалистам в области эстетики интуитивно понятно, о чём примерно может пойти речь, но раз уж мы решили говорить об этом на серьёзном теоретическом уровне, то неплохо бы начать с базовых определений эстетического опыта, его сущности и сферы применения этого понятия.

В. Б.: Попробуем разобраться в этом совместными усилиями, тем более что мы не первый раз в том или ином разрезе поднимаем эти темы и более или менее однозначно понимаем, о чём идёт речь. Однако попытаемся ещё раз всмотреться в это понятие.

«Эстетический опыт» — достаточно широкое и ёмкое понятие, связанное, на мой взгляд, с самыми сущностными уровнями эстетики как науки. Ему, как Вы знаете, ещё в середине прошлого столетия посвятил свой главный двухтомный труд «Феноменология эстетического опыта» известный французский эстетик Микель Дюфрен [9]. В понятие эстетического опыта он включал художественное творчество (отсюда и связь *художественности* с этим понятием) и эстетическое восприятие. При этом последнему уделял особенно пристальное внимание, опираясь на кантовский априоризм и феноменологию Гуссерля. Дюфрен был убеждён, что эстетический опыт первичен по отношению к любому другому человеческому опыту и с наибольшей полнотой раскрывается в искусстве, в его эстетическом качестве, способности к выражению глубинных основ природы (она сама говорит через художника, согласно феноменологу Дюфрену), которые никаким иным способом не могут быть выражены. Соответственно, реципиент должен видеть в произведении искусства, прежде всего, эстетический объект, и его не должны

интересовать ни исторические, ни социальные, ни биографические аспекты, связанные с данным произведением. Только чистый опыт эстетического восприятия. Само произведение искусства Дюфрен предлагал рассматривать исключительно как самодостаточное и совершенно независимое от той действительности, которая могла послужить художнику в качестве начального толчка для его создания. Только художественная форма произведения, или, я бы сказал сегодня, *художественность*, является главным носителем эстетического значения, эстетического смысла произведения искусства. Именно поэтому он высоко ценил произведения крупнейших представителей художественного авангарда первой половины прошлого века, во многих из которых эстетические качества формы стояли на первом месте.

Эти положения эстетики известного феноменолога до сих пор сохраняют свою актуальность в эстетической теории, и я в своём понимании эстетического опыта во многом отталкивался и отталкиваюсь от них. Думаю, что и Вы в основных чертах согласны с ними. Или не совсем так?

Н. Б.: Именно так, но с некоторыми нюансами. Развивая руссоистскую традицию, Дюфрен в своей феноменологической эстетике разрабатывал концепцию искусства, возвращающего человека к изначальной близости с нетронутой природой. В таком возврате заключалась для него метафизическая, прометеевская роль искусства. Важнейшее понятие его эстетики — аффективное экзистенциальное априори художника, являющееся природным даром, — через него и выражаются творческие интенции, раскрывающие глубину человеческого в человеке. Такое априори — явление космологического масштаба, соединяющее человека с глубинной основой всего сущего, в том числе и культуры — Универсумом и Природой с большой буквы. Истинное призвание художника — выразить в своём творчестве интенции безмолвно зывающей к нему в ожидании ответа Природы. Дюфрен подчёркивал катартическую, освобождающую, игровую функции искусства, возвращающие человека к свободному, естественному состоянию, возрождающие вкус к удовольствию, эстетическому наслаждению. Искусство для него — тот оазис в пустыне прозаических забот, который позволяет прозреть истинную сущность вещей. И возможно это именно благодаря эстетическому восприятию, которое открывает нам подлинную сущность мира. Основа же эстетического восприятия — чувственная интуиция, в полной мере раскрывающаяся как раз в эстетическом опыте, который мыслится Дюфреном как первичный для человека и человечества, начало всех начал: «Эстетический опыт можно определить как исток всех путей, которыми идет человечество» [8, с. 15]. При этом эстетический опыт самодостаточен, свободен от всего искусственно навязываемого ему извне обществом — воспитательной, просветительской, развлекательной, политической и иных подобных функций: как сугубо созерцательный, он призван доставлять эстетическое наслаждение в чистом виде. А последнее связано — это и наше с Вами глубинное убеждение — с художественностью. Её главным элементом является, по Дюфрену, экспрессия — она схватывается при восприятии произведения искусства целостно и непосредственно, ставя предел рациональному анализу, который всегда вторичен, а роль его весьма ограничена. С экспрессией произведения французский феноме-

нолог связывает и третий, завершающий уровень процесса эстетического восприятия — рефлексию (предыдущие два, рассмотренные, как известно, в «Феноменологии эстетического опыта», — непосредственный контакт с объектом и репрезентация). Приоритет при этом отдаётся не «объясняющей» рефлексии о структуре, но «симпатической», раскрывающей выразительный смысл произведения (отличающийся от значения как результата обыденного, неэстетического восприятия). Смысл этот постигается реципиентом путём «прирожденного ясновидения» [9, с. 478]. Вот это для меня лично очень важно: эстетическое восприятие в дюффреновской концепции увенчивается чувством, способным вытеснить рефлексию, — это как раз то, что я называю «полным погружением» в произведение, при которомходишь в художественный мир и начинаешь жить в нём интенсивной внутренней жизнью, переживать и сопереживать на высокой эмоциональной ноте (такие моменты чаще возникают при созерцании классических полотен, порой — в театре; современные арт-практики к ним не слишком располагают). Однако при этом я вовсе не впадаю в транс. Мне кажется, что подобная полнота и острота переживаний, их накал, вплоть до уникальных моментов катарсиса, как раз коррелируют с реальным континуумом, соизмеримы с ним (при том, что душевные взлёты и падения, счастье и горе, выпадающее нам в жизни, гораздо сильнее в экзистенциальном плане: «чтобы по бледным заревам искусства увидеть жизни гибельный пожар...»). Подлинное искусство, по-моему, и является продолжением, духовным обогащением и расширением жизни — её чрезвычайно важной, необходимой частью.

Как Вы знаете, я — в высшей степени благорасположенный и благодарный зритель, читатель, слушатель. На уровне собственного эстетического восприятия я выстраиваю для себя цепочку от «интересно» через «нравится» до «полного погружения», чьи основные звенья соответствуют тем этапам эстетической рецепции, которые Вы столь подробно и убедительно выявили и проанализировали [1, с. 108–120; 2, с. 240–252]. Приходится с сожалением признать, что художественные шедевры сегодня — редкость. Но именно поэтому, не будучи максималистом, я и не взыскую исключительно шедевров. Я рада и благодарна, если в спектакле, фильме, повести, пусть в целом и не выдающихся в художественном отношении, мелькнёт хотя бы одна творческая находка, будет инкрустирована блёстка эстетического или найден оригинальный ассоциативный ход. Мне это интересно либо на формальном (как это сделано?), либо на интеллектуальном уровне, как «профессиональному реципиенту». Что же насчёт «нравится»... На сакраментальный вопрос «тебе понравилось?» мне зачастую трудно ответить. И брошенное мимоходом банальное «да» нередко как раз и означает «мне было интересно». Уже неплохо. А вот по-настоящему нравится что-либо в современном искусстве гораздо реже. Ведь здесь предполагается то целостное, органическое эстетическое удовольствие, которое Вы справедливо считаете сущностным этапом эстетического восприятия.

Кстати, к теме нашего разговора — Дюффрен немало рассуждал об отличиях современного ему искусства от классического, отдавая пальму первенства актуальным в 60-е гг. XX в. модернизму и неоавангарду в силу их эмансипации от мимесиса.

[Заметим в скобках, что если в центральный период творчества абсолютным языком искусства ему виделся танец, выражающий лишь сам себя, а не что-либо иное, то на волне увлечения контркультурными идеями конца 60-х – начала 70-х гг. Дюфрен выдвинул двуединую концепцию политизации эстетики и эстетизации политики, нашедшую своё теоретическое обобщение в докладе «Искусство и политика» на VII Международном конгрессе по эстетике (Румыния, Бухарест, 1972 г.).]

Отдавая дань современным ему художественным тенденциям, Дюфрен, по сути, остался верен фундаментальным эстетическим принципам. Вынеся в заглавие своего главного труда понятие эстетического опыта, он фактически написал полновесную эстетику, осветив все основные её положения. Вы тоже придаёте этому понятию особое значение, хотя в своей «Эстетике» не акцентируете это, но «эстетический опыт» фигурирует почти во всех Ваших работах. Почему, с чем Вы это связываете? Не можем ли мы сегодня обойтись без этого понятия?

В. Б.: В общем-то, вероятно, можно и без него, но с ним удобнее. В этом понятии акцент делается именно на опыте действия в эстетическом пространстве и, более того, на особом значении для всей сферы эстетического личности, внутреннего мира эстетического субъекта. Эстетика со времён Канта хорошо понимает огромное значение и роль эстетического субъекта в эстетическом отношении. А эстетический опыт — это, прежде всего, опыт эстетического восприятия, который, как я неоднократно подчёркивал, и у художника играет важнейшую роль в процессе творчества. Фактически это — опыт эстетического вкуса, на основе которого создаётся подлинное произведение искусства, и с его помощью оно и воспринимается реципиентом. Это опыт эстетического суждения, которое по природе своей интуитивно, иррационально, находится вне сферы *ratio* и не подлежит адекватной вербализации.

Н. Б.: Тогда не является ли это понятие просто синонимом «эстетического восприятия»?

В. Б.: Думаю, нет, хотя Вы правы в том, что иногда эти понятия употребляют как синонимы, но «эстетический опыт», по-моему и в моём употреблении, более ёмкое понятие, оно шире восприятия (об этом свидетельствует и работа Дюфрена), хотя эстетическое восприятие лежит в его основе, и механизм эстетического восприятия — это и механизм эстетического опыта в целом.

Как я уже неоднократно писал и считаю уместным повторить это и здесь, раз уж мы специально заговорили об эстетическом опыте, эта категория используется в двух тесно связанных между собой смыслах. Она означает: а) особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности, в частности, эстетический вкус, и специфическое невербализуемое «знание», приобретённые эстетическим субъектом в процессе его предшествующего художественно-эстетического развития (как онто- и филогенетического, так и духовного и социокультурного), и б) конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или/и творчества), вершащийся *hic et nunc* (в конкретный момент восприятия или творчества) и в принципе невозможный без и вне первого (а) компонента опыта — субъективного генетически данного и накопленного «знания», «умения», вкуса. В наиболее общем плане

так обозначается некая двуединая процессуальная целостность, включающая в себя оба указанных интенциональных состояния.

Эстетический опыт — это сложное, не поддающееся вербализации духовно-чувственное «образование», имеющее как статическую, при этом постоянно прирастающую, так и процессуально-динамическую компоненты. Он может быть осмыслен и как совокупность неутилитарных интуитивных отношений субъекта к действительности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и т.п. характер. При этом можно говорить как об опыте отдельной личности, так и об опыте, характерном для конкретных социальных образований, определённых этапов культуры. Эстетический опыт в конечном счёте помогает человеку обрести своё место в Универсуме, ощутить себя органической частью природы, не сливающейся с ней, но обладающей своей личностной самобытностью и свободой в общей структуре бытия. Он способствует гармонизации человека с самим собой, в частности, гармонизации его чувственных и духовных интенций, гармонизации человека с Природой и с Универсумом в целом.

Н. М.: И в этом смысле я усматриваю особую актуальность серьёзного разговора об этой категории и научной разработки её соотношения с категориями эстетического сознания и эстетической деятельности, выявления сходства и различий между ними, в том числе и в плане их структуры. Ведь употребляя понятие «эстетический опыт», мы фактически отсекаем всё, что выходит за рамки эстетического поля. А за ними в классическом понимании остаётся многое из того, что называется сегодня «современным искусством».

В. Б.: Однако не будем спешить. Я полагаю, что у нас ещё будет возможность поговорить о современном искусстве в контексте эстетического опыта. Сейчас же я хотел бы продолжить разговор о самом эстетическом опыте, да и Вас бы просил внести в эту тему свою лепту.

В эстетическом опыте мы совершенно ясно различаем и чувственно-рецептивные, практически соматические явления, и возникающие на их основе духовные процессы, ради которых, возможно, весь этот опыт и вершится. Собственно духовную составляющую эстетического опыта я обозначаю как *эстетическое сознание*, имея в виду совокупность рефлексивной вербальной информации, относящейся к сфере эстетики и эстетической сущности искусства, плюс поле духовно-внесознательных, как правило, невербализуемых или трудно вербализуемых процессов, составляющих ядро эстетического опыта (человека или определённой социокультурной общности), эстетического отношения, эстетического события. Эстетическое сознание является необходимым компонентом человеческого сознания, человека как *homo sapiens*. Однако, в силу крайне сложной его структуры и выполняемых функций, оно долгое время не выходило на уровень философской рефлексии. Да и сегодня его изучение только начинается.

Элементарный эстетический опыт был с древности присущ человеку и находил сначала только конкретно-чувственное выражение в зачаточных формах древнего искусства — украшениях тела, предметов обихода, оружия, в культовых обрядах, плясках, ритмической организации труда и т.п. Неразрывна с ним была и инту-

итивная эстетическая оценка (древнее эстетическое суждение) на основе ещё слабо развитого чувства не-только-чувственного удовольствия/неудовольствия. На более поздних этапах культуры — в древних цивилизациях Востока и в античной Европе начинается осмысление отдельных компонентов эстетического опыта, и, соответственно, эстетического сознания, появляется специальная терминология для их обозначения (прежде всего термины *красота, прекрасное, гармония, порядок, возвышенное* и др.), которая в дальнейшем составила основу категориального аппарата науки эстетики. Однако вербально-рефлексивный уровень эстетического сознания до сих пор остаётся недостаточно развитым для адекватного выражения и описания его сущности — тех глубинных духовных процессов, которые собственно и составляют его основу. Именно они активно функционируют в процессе эстетического восприятия и творчества, особенно в фазах *духовно-эйдетической* и *эстетического созерцания*, получают на этих этапах приращение эстетического «знания», новой духовной энергии и приводят эстетический субъект в состояние духовного наслаждения, к катарсису, но не поддаются достаточно точной вербализации и формализации.

Н. М.: Мне близко Ваше понимание эстетического опыта в целом и эстетического сознания как его существенной составляющей. В структуру последнего входят эстетическая потребность как одна из важнейших духовных потребностей личности (её характер сегодня во многом изменился под влиянием как массовой культуры, так и *contemporary art*), эстетическое чувство, эстетическая интуиция, эстетические эмоции и переживания, эстетическое восприятие, эстетическое отношение, эстетические суждения, оценки и ценности, эстетический вкус, эстетический идеал и, главное, эстетическое созерцание, увенчивающееся эстетическим наслаждением. В структуру эстетического сознания входят также эстетические взгляды и теории, с ней тесно связаны вопросы эстетического воспитания и образования.

В разговоре об эстетическом опыте Вы только что, по существу, коснулись и основных форм *эстетической деятельности* — эстетизации окружающей среды (сюда можно добавить сегодня дизайн, рекламу, моду); природы как объекта эстетической деятельности, особенностей последней в сфере труда (а ныне можно было бы поговорить и о потребительской эстетике, идеях консьюмеризма), и, наконец, важнейшей сферы как эстетической, так и художественной деятельности — игры (как раз игровое неутилитарное начало зачастую выдвигается в современном искусстве на передний план, тесня художественность, а зачастую просто исключая её). О празднике, карнавале, маскарade как игровых феноменах разговор особый, так же как и о сходствах и различиях между эстетической и художественной деятельностью. Кстати, ещё в первой половине прошлого века возникла тенденция отождествления эстетической деятельности и искусства. Скажем, лидер американской эстетики прагматизма Д. Дьюи, для которого понятие «опыт» было предельным основанием философии, в своей книге «Искусство как опыт» (1934) [6] утверждал, что эстетический опыт отличается, прежде всего, динамизмом и наличием конечной цели. С этой точки зрения камень, катящийся с горы, обладает эстетическим опытом: он несётся вниз и, в конце концов, остановится у подножия. Кстати,

с «горой» связана у него и ещё одна метафора: её вершина и подножие состоят из одного и того же материала. Смысл её в том, что не следует разграничивать высокое, элитарное (вершина) и массовое (подножие) искусство — они образуют единое эстетическое поле. Развивая эту мысль, Дьюи высказал идею о том, что различные формы эстетической деятельности (хозяйка, поливающая цветы; её муж, подстригающий газон; проезжающий мимо их дома работник на тракторе) и есть искусство. Он предложил неклассические методы исследования искусства — прагматический, инструментальный, функциональный, контекстуальный.

Знаковая для XX в. позиция, стимулировавшая процесс стирания граней между искусством и неискусством, в высшей степени актуальная для современных арт-практик. Ведь органической частью актуального искусства стали не только инсталляции, акции, хэппенинги и перформансы, но и живые природные объекты: змеи, черепахи, хомячки, жуки, птицы (все они экспонировались в «Гараже» на III Московской международной биеннале современного искусства; в одном из небольших залов летающие птички задевали крылышками струны музыкальных инструментов, создавая своеобразную «конкретную музыку»). Всё это тоже опосредованно восходит к «эмпирическому натурализму» Дьюи, обосновывавшего в «Опыте и природе» [7] одновременную включённость природы в опыт, а опыта в природу).

В. Б.: Вы правы, именно Дьюи был одним из тех, кто начал теоретическую компанию по дискредитации эстетического опыта, его профанации, отказу от его высочайшей метафизической роли в человеческой жизни. И сегодня мы пожинаем результаты этого. Словом «эстетика» называются парикмахерские и косметические салоны, а на художественные выставки несут самый настоящий мусор, скопившийся у подножия гор от пикников туристов, забывших об эстетическом опыте и высоком облагораживающем эстетическом действии Природы на человека, т. е. реализуют метафору Дьюи буквально. На любой биеннале современного искусства мы обязательно встретимся с этими горами мусора. Простите, мы договорились не затрагивать сейчас contemporary art, но я не мог воздержаться от реплики, ибо весьма сердит на Дьюи за его теоретическую профанацию искусства, да и Вы не удержались — вспомнили о птичках, исполняющих «фуги-буги» Баха в «Гараже» (очень подходящее, кстати, название для пространства выставок «современного искусства»).

Н. М.: О «Гараже» пришлось к слову. Однако сейчас я хочу обратить внимание на другое. При разговоре о сущностных для эстетического опыта явлениях Вы постоянно акцентируете внимание на интуитивном, иррациональном, бессознательном моментах того же «эстетического сознания», хотя употребляете всё-таки термин «сознание», который в нашем сознании — простите за тавтологию — тесно и в первую очередь связан всё-таки именно с сознательными, рационально осознаваемыми процессами. И мне представляется, что эти процессы играют существенную роль в эстетическом сознании, а следовательно, и в эстетическом опыте. Многое здесь зависит, конечно, от факторов сугубо субъективного характера, основанных, прежде всего, на причинах онтологического порядка, типах личности (склонности

к интуитивному либо рациональному типу восприятия), душевном складе, не говоря уже о несхожих эстетических установках, художественных предпочтениях, личностном художественно-эстетическом опыте.

Мой, например, эстетический опыт восприятия произведения искусства не ограничивается только эстетической радостью, но сопровождается активной мыслительной деятельностью, вполне поддающейся вербализации. Да мы с Вами неоднократно делились друг с другом возникшим кругом идей после восприятия тех или иных произведений искусства и в переписке, и в устных беседах.

Так что и Ваш эстетический опыт, смею предположить, не завершается только всплеском эстетического наслаждения. Или это не так?

В. Б.: Очевидно, что так. И у меня даже есть, как Вы знаете, специальный термин для его обозначения — *пострецептивная герменевтика*. Однако в моём понимании она именно *пострецептивная*, т. е. наступающая вследствие собственно эстетического восприятия (равно творчества), сущность которого составляют как раз иррациональные, невербализуемые до конца процессы в нашем духовном мире. И я постоянно акцентирую внимание именно на них потому, что господствовавшие в эстетике радио-гносеологический и прагматико-позитивистские подходы к пониманию искусства и эстетического восприятия живы и сегодня не только в обывательской среде потребителей искусства, но и в ряде направлений contemporary art, берущих начало от концептуализма. В них рациональная концепция и герменевтический дискурс кураторов и искусствоведов занимают ведущее положение, а об эстетическом качестве искусства, его художественности часто забывают вообще.

Н. М.: Мне понятна Ваша установка, и я с ней в принципе могу согласиться, но убеждена, что мыслительный аспект эстетического опыта составляет неотъемлемую часть эстетического сознания. Ведь он и возникает-то практически в самый начальный момент эстетического восприятия одновременно с эмоционально-иррациональным процессом. Вот, начинается, например, спектакль «Гамлет|Коллаж» в московском «Театре Наций» в недавней (декабрь 2013 г.) постановке именитого канадского режиссёра Робера Лепажа. (Вы, как и я, уже видели его удачные — «Обратная сторона Луны», «Липсинк», «Трилогия Драконов» — и менее удачные — «Карты 1: Пики» — спектакли.) И не успели ещё актёры открыть рта, сделать какие-то шаги или жесты, а моё сознание уже изучает сценографию, костюмы и т.п., сравнивает всё это с постановкой этой же пьесы другими режиссёрами (а я видела десятки «Гамлетов»); возникают вопросы и мгновенные потенциальные ответы на них, дабы разгадать замысел режиссёра, художественное раскрытие им хорошо известного сюжета и т.п.

Так, при первом взгляде на сценографию лепажевского «Гамлета» я мысленно назвала его «Гамлет в кубе», «Гамлет в 3D», а по ходу действия — «Гамлет в минус третьей степени». Действительно, действие разворачивается в кубе-трансформере, все роли в спектакле играет один актёр — Евгений Миронов. Претензий на новаторство в спектакле немало, но все эти гэги, кинематографические титры и почти цирковые трюки не способны скрыть внутреннюю пустоту происходящего, являющего собой, по существу, коллаж (точный подзаголовок спектакля,

своего рода превентивное самооправдание режиссёра, не оправдывает его решения) избитых штампов театральных трактовок классической пьесы. Здесь и Гамлет-умалишённый в смиренной рубашке (вспомним «Пролетая над гнездом кукушки» Милоша Формана по роману Кэна Кизи или «Жизель» Мэтью Эка, второй акт которой разворачивается в сумасшедшем доме), и разрешающаяся от бремени Офелия, не говоря уже о довольно плоско трактуемых фрейдистских мотивах поведения персонажей... Как мне показалось, единственный живой и остроумный момент в спектакле — сцена, когда Гамлет смотрит по телевизору фильм Григория Козинцева «Гамлет» с Иннокентием Смоктуновским в главной роли. Есть, чему поучиться! Ведь, к сожалению, многочисленные переодевания и постоянная смена актёрских масок, натужные псевдобиомеханические экзерсисы просто мешают Миронову проявить свой талант, раскрыться как актёру, превращают его в персонаж компьютерной игры.

Слабость этого спектакля, на мой взгляд, связана отнюдь не с его «современностью» (хотя именно внешняя оригинальность на грани эпатажа снискала ему успех у публики), а отсутствие крупной режиссёрской идеи, собственно художественного смысла при интерпретации классики. Я смотрела его совершенно отстранённо и холодно, бессмысленная суэта на сцене наводила скуку. (Невольно вспомнился другой, суперавангардный для своего времени спектакль — своего рода синхронное прочтение многослойных интерпретаций шекспировского мира режиссёром Ф. Тьецци в его постановке «Гамлет-машины» Хайнера Мюллера. Бегущее табло с текстом пьесы налагалось на машины прошлого и настоящего — аллюзию средневекового театра — карусели с муляжами и скелетами и компьютеры последнего поколения. Офелия-Электра, меняющая маски-аллегии женских судеб и трагический Гамлет-Пьеро в чёрных очках, в ритуальном танце демистифицирующий идеологии XX в., воплощали в себе ту дисгармоничную гармонию, которая возникает из парадоксального соединения, казалось бы, несовместимых художественных приёмов. Автор и режиссёр осуществляли демонтаж театральной машины, деконструкцию мифа и истории, включая в классический текст политические и автобиографические мотивы, насыщая его цитатами из Данте, Элиота, Фрейлиграта, Беккета, Жене, Тургенева. Приёмы итальянской оперы-буфф и театра абсурда, транслирующийся по громкой связи голос ведущего спектакль и музыка И. Штрауса создавали сценическую мозаику, намекающую на сложность механизма культуры. Казалось бы, режиссёрские интенции Лепажа и Тьецци во многом сходны, а художественные результаты, как подсказывает не только интуиция, но и аналитическое начало, разительно не совпадают в силу декларативности первого и подлинной театральности, художественности второго, сочетающего в себе приёмы театра представления и переживания, ибсеновскую готическую композицию и иероглифическую стилистику Антонене Арто, ассоциативность чисто сценических образов и изощрённую игру со знаками культуры.)

Совсем другое дело — показанный менее чем через год после премьеры лепажевского «Гамлета» на той же площадке — на сцене «Театра Наций» — спек-

такль в рамках фестиваля NET-2014: «Тартюф» в режиссуре Михаэля Тальхаймера¹ (берлинский театр Шаубюне, премьера состоялась в декабре 2013 г.). И по иронии судьбы действие здесь снова происходит в кубе — но совсем другом, отличном от лепажевского, и главное, это совершенно иное, собственно художественное действо.

Сценография минималистична. В золотом кубе, своим сиянием вызывающем ассоциации с золотым фоном иконы, — лишь чёрный католический крест и чёрное же кожаное кресло. Тартюф — босой, обнажённый по пояс высокий красавец с пронзительными голубыми глазами, напоминающий своим обликом героя рок-оперы Эндрю Ллойда Уэббера «Иисус Христос — суперзвезда». Это настоящий хамелеон, который «косит» под Иисуса (виртуозно играющий его Ларс Эйдингер периодически принимает позы распятого Христа, декламирует обширные фрагменты из Священного Писания — ими же, видимо, исписаны его руки и грудь: татуировка имитирует страницы раскрытой книги), но не скрывает и своей истинной, дьявольской природы (о ней красноречиво свидетельствуют его ногти-когти, покрытые антрацитово-чёрным лаком, и два заклеенных пластырем пальца). Тартюф — змий-обольститель в прямом и переносном смысле (каким-то чудом перевоплощения голова этого бомжеватого хиппи превращается в голову удава с застывшим гипнотизирующим взглядом), ханжа и секс-символ в одном флаконе, напоминающий главаря какой-нибудь секты, зомбирующего её адептов.

И кто же ему противостоит? Семейка дебилов (привет от «Семейки Симпсонов») во главе со «старой галкой маман», заключающей в свои объятия и Оргона, и «усыновлённого» ею Тартюфа; юная Марианна, своим угловатым сценическим обликом (школьное голубое платьице, юбочка в складку, из-под которой выглядывают алые трусики, разной длины жёлто-канареечные гольфы) и поведением удивительно напоминающая юную Марину Неёлову в давнем современниковском спектакле «Спешите делать добро» по пьесе Михаила Рощина, и её полудефективный хнычущий жених, с которым она то и дело (но не по делу) ссорится; её страдающий инаурезом, вечно жующий и выплёвывающий печеньё недоросль-братец. Единственные относительно трезвые люди здесь — прагматичная жена Оргона и служанка Дорина, дающая своим хозяевам дельные советы, к которым, увы, никто не прислушивается.

Все эти персонажи с сильно набелёнными лицами клоунов — своего рода маски в тальхаймеровском театре абсурда. Режиссёр доводит до предела театральные приёмы Эжена Ионеско, у которого в кульминационные моменты речь персонажей превращалась в набор шипящих и свистящих звуков: в наиболее напряжённых ситуациях актёры переходят на словесную абракадабру, «глокую кудру» зауми. Действительно, в их положении «слов нет», но нет и пауз, остаётся лишь эксцентрика на грани клоунады, театральный жест, мастером которого является немецкий режиссёр. Своей «замороженностью» пластика актёров напоминает стилистику Роберта Уилсона, но их застывшее движение вписано в повороты куба, каждый

¹ О постановке этим талантливым режиссёром спектакля «Эмилия Галотти» по пьесе Г.-Э Лессинга мне уже приходилось писать [5, с. 175–177].

из которых, как поворот винта, маркирует изменившуюся ситуацию, при которой всё переворачивается с ног на голову: семейство, как куча мусора, сметается в нижний угол; там же оказывается и прозревший Оргон, за секунду до этого, оседлав ручку кресла, вуайеристски подглядывавший за происходящим и т.п. И все эти трансформации-метаморфозы художественно оправданы, наполнены смыслом, выражающим суть мольеровской пьесы. Гротеск достигает апогея с появлением судебного пристава, с прыжками и ужимками объявляющего о том, что всё имущество хозяина перешло к Тартюфу, а его люди до исполнения решения суда обоснуются в доме (как тут не вспомнить пугающий шёпот-шорох «крепьши, крепьши, крепьши» в этой сцене из мхатовского «Тартюфа» 1981 г. в режиссуре Анатолия Эфроса, воспринимавшийся публикой того времени, привыкшей к аллюзиям, как намёк на всевластие спецслужб).

И вот, как гром среди ясного неба, отнюдь не мольеровски-хеппи-эндный финал: спектакль внезапно обрывается на фразе «Да, дом наш разорён». Этот минус-приём, обманывающий привычные ожидания публики, без всякой назидательной риторики свидетельствует об апокалиптизме происходящего. И не нужно было актёрам сбрасывать парики, и так ясно, что речь идёт о современности.

Спектакль этот по своей форме-содержанию, используя введённый Вами термин, современен без нарочитого осовременивания классической пьесы. Он длится всего один час сорок пять минут, но у меня, как зрителя, возникло ощущение вечности, полного растворения в его ауре. Это действительно работа высочайшего класса, доставляющая подлинное эстетическое наслаждение. Но и своего рода *синхроннорецептивная герменевтика* здесь, как мне кажется, вполне уместна.

Как Вы понимаете, подобный мыслительно оформленный поток сознания обычно захватывает меня на протяжении всего спектакля (в счастливых случаях увенчиваясь эффектом «полного погружения») и, естественно, ещё какое-то время по его окончании. Вряд ли его можно считать не относящимся к самой сущности эстетического восприятия, эстетического опыта.

В. Б.: Думаю, Вы правы. Конечно, мыслительные процессы сопровождают практически любой ход восприятия сюжетно-литературного произведения искусства, или, выражаясь языком музыковедов, программного искусства. В нём нарративность, или «история», как говорят современные кинематографисты и театральные режиссёры, занимает вроде бы главное место, т. е. то, что называется «литературностью» художественного произведения. И большая часть искусства с древнейших времён до современности действительно была нагружена этой литературностью самого разного толка — религиозно-символической, мифологической, бытовой, исторической, политической и т.п. Именно внеэстетические реалии требовали своего выражения и изображения в искусстве, и искусство добросовестно выполняло эти требования. Назвав всё это условно «литературностью», я задаюсь вопросом, а относилась ли она к собственно художественно-эстетическим задачам искусства, даже если и служила главным импульсом к возникновению тех или иных конкретных произведений, даже жанров и видов искусства.

Между тем, если мы обратимся к так называемым «беспредметным», чисто выразительным видам искусства типа непрограммной музыки, декоративного или абстрактного искусства, архитектуре, даже к лирической поэзии или просто к эстетическому опыту восприятия природы, мы увидим, что мыслительные процессы практически не играют здесь никакой роли или играют её в незначительной мере. А я (да и не только я; эстетикам, художникам, любителям искусства это известно уже не одно столетие) рассматриваю опыт создания и восприятия этого рода искусства именно как чисто эстетический. И именно здесь чаще всего достигаются высшие ступени эстетического опыта, которые однозначно лишены какой-либо сознательно-мыслительной деятельности, протекают исключительно в иррациональном пространстве нашего духа и ведут в конечном счёте к высшей гармонии с Универсумом, открывают нам пути к метафизической реальности, которая постигается (путём приобщения к ней) исключительно иррационально.

О какой мыслительной деятельности можно говорить, созерцая сверкающие на солнце вершины Монблана или Матерхорна, слушая музыку Баха или Моцарта? Практически то же самое происходит у подготовленного эстетического субъекта и с восприятием предметно-нарративного искусства, если в его произведениях достигнут высокий уровень художественности, художественной выразительности. Чтó, при любой возникшей возможности мы с Вами ходим в Эрмитаж, Лувр или Прадо для того, чтобы лишний раз помыслить перед шедеврами Леонардо, Тициана, Эль Греко, Крахера об их религиозных или мифологических сюжетах, которые нам хорошо известны? Вы прекрасно знаете, что нет.

Н. М.: Да, но согласитесь со мной, что мы с Вами — профессионалы в сфере эстетического опыта, фактически большую часть нашей жизни в той или иной форме посвящаем ему и убеждены, что это — важная часть нашей жизни. Однако большинство эстетических субъектов живут совсем иной, а именно практической, утилитарной жизнью, и эстетический опыт для них лишь своего рода духовно-эмоциональный отдых от неё, уход в более высокие сферы бытия. И для них-то мыслительно-толковательные, объяснительные процессы, связанные с тем или иным произведением искусства, играют, возможно, главную роль в их эстетическом опыте. И мы не можем исключать этого эстетического субъекта из своего рассмотрения.

В. Б.: Да я и не исключаю и вернусь к этому, если позволите, несколько позже. Однако эстетика как наука в первую очередь занимается *принципиальными* вопросами своего предмета, которые в какой-то мере, конечно, идеальны, даже метафизичны. Поэтому она, прежде всего, берёт во внимание идеального субъекта восприятия, к которому действительно приближаются некоторые профессионалы в сфере искусствознания и эстетики, и идеальное эстетическое отношение, предельное в своём роде. И уже от него она может опуститься на грешную землю в своих прикладных направлениях и изучать все уровни как эстетических субъектов, так и объектов.

Н. Б.: Хорошо. Я не против такого подхода. Тем не менее надо иметь в виду, что если мы ретроспективно посмотрим на историю искусства, в пространстве которой,

прежде всего, и формировался эстетический опыт, то мы увидим, что абстрактные формы чистого искусства, ориентированного исключительно на художественное выражение, о котором Вы говорили, возникли достаточно поздно и не были широко распространены. Чистых эстетов всегда было мало в истории культуры. Основное, магистральное направление искусства связано с задачами, иногда очень высокого уровня, которые ставили перед художниками их заказчики.

В. Б.: В целом это так, однако не следует забывать всё-таки, что, во-первых, одни из самых ранних форм искусства, дошедших до нас, — это декоративные искусства, когда древние люди начали украшать свои примитивные орудия труда и охоты орнаментом, не имеющим никакого утилитарного назначения. Исключительно из чувства удовольствия, т. е. эстетического чувства. То же самое можно сказать и об украшении древними людьми своего тела и одежды. Праэстетический опыт был неутилитарным, т. е. уже собственно эстетическим. И это существенно. Значительно позже, поняв, что украшенные предметы больше привлекают к себе внимание, нравятся, люди начали применять искусство украшения, т. е. собственно эстетический опыт, для внеэстетических целей, использовать его для воздействия на эмоциональную сферу воспринимающих и привлечения их внимания к вещам, имевшим более прагматические цели в обществе, чем собственно эстетические. В частности, искусство активно привлекалось для культовой практики и сохранило эти функции в религиозных практиках практически всех народов мира до наших дней. Искусство с древности использовалось и в трудовой деятельности людей, облегчая её путём своеобразного тонизирования работающих, и в военной, и практически во всех сферах деятельности человека. Эстетический опыт был востребован везде как прикладной, но очень значимый.

Свою автономию он приобрёл только в греко-римской Античности, а затем со времён Возрождения и во всей европейской культуре. Так что эстетический опыт начался как неутилитарный, затем многие тысячелетия использовался в качестве прикладного к другим видам деятельности и, наконец, уже более пяти-шести столетий опять понимался как неутилитарный, самодостаточный и значимый для человечества сам по себе. Поэтому-то я и считаю, что эстетика имеет право и даже обязана рассматривать его в чистом виде. Она собственно и возникла-то как наука именно для этого — для изучения своего собственного предмета, который, если хотите, и есть чистый эстетический опыт, свободный от всякой прагматики и утилитарности.

Н. М.: А во-вторых?

В. Б.: А во-вторых, сегодня для людей, обладающих эстетическим вкусом и практикующим эстетический опыт, вся история искусства выстроилась исключительно по эстетическому принципу, ибо они её и выстраивали, опираясь, прежде всего, на свой эстетический (и очень высокий, замечу) вкус. Поэтому для нас сегодня любое произведение искусства прошлого, например, Древнего мира или Средневековья, значимо и актуально именно благодаря своей художественности, т. е. эстетическому качеству, вне зависимости от того, ради каких целей (культовых, политических, идеологических и т.п.) оно создавалось. Об этом, как я уже упоминал вначале, точно и правильно писал и Дюфрен. Да, собственно, для эстетиков и

искусствоведов классической ориентации это очевидно. Мы занимаемся не археологией артефактов прошлого, но, прежде всего, эстетическим смыслом искусства всех времён и народов, т. е. его метафизикой.

Н. Б.: Полагаю, на этом имеет смысл остановиться, чтобы осмыслить всё сказанное и продолжить в ближайшее время этот интересный разговор.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бычков В. В.* Эстетика. М.: КноРус, 2012. 528 с.
- 2 *Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010. 784 с.
- 3 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 840 с., ил.
- 4 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 496 с., ил.
- 5 *Маньковская Н. Б.* Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Университетская книга – СПб, 2009. 495 с.
- 6 *Dewey D.* Art as Experience. New York: Minton, Balch and Co., 1934.
- 7 *Dewey D.* Experience and Nature. Chicago: Open Court Publishing Co., 1925.
- 8 *Dufrenne M.* Esthétique et philosophie. Paris: Klincksieck, 1967.
- 9 *Dufrenne M.* Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris: PUF, 1967.

* * *

Bychkov Victor Vassil'evich,

*DSc in Philosophy, Professor,
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
Volkhonka 14-5, 119991 Moscow, Russian federation
E-mail: iph@iph.ras.ru*

Mankovskaya Nadezhda Borissovna,

*DSc in Philosophy, Professor,
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
Volkhonka 14-5, 119991 Moscow, Russian federation
E-mail: iph@iph.ras.ru*

THE METAPHYSICAL ASPECTS OF AESTHETIC EXPERIENCE

Abstract: The notion of «aesthetic experience» marks a specific type of experience when the human being penetrates the spheres of spiritual existence that cannot be reached using the methods of formal logic or natural sciences. This category is used in two meanings that are tightly linked. It means: a) specific «skills», or one's «technique» of perceiving aesthetic values, in particular aesthetic experience, as well as the specific non-verbalizable «knowledge» that the aesthetic subject acquires in the process of his or her artistic-aesthetic upbringing; b) a concrete process, or an instance of aesthetic activity (perceptive or creative), which takes place hic et nunc (at the concrete instant of

perception or artistic creation); this process is in principle impossible without and apart from the former component of aesthetic experience (a), i.e., the subjective, genetically given and accumulated «knowledge», «skill», and taste. Aesthetic experience can be conceptualized also as the totality of non-utilitarian intuitive relationships between the subject and reality, which have a contemplative, playful, expressive, representational, decorative, etc., nature. Ultimately, aesthetic experience helps the human being acquire his or her place in the Universe, to feel an organic part of Nature, which does not merge with it, but possesses its personal character and freedom in the general structure of being. Aesthetic experience helps one achieve harmony with himself or herself, in particular, to harmonize one's sensory and spiritual intentions with society, Nature, and the Universe in general.

Keywords: aesthetic experience, artisticity, aesthetics, theory of art, art, aesthetic consciousness, aesthetic activity, contemporary art.

REFERENCES

- 1 Bychkov V. V. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, KnoRus Publ., 2012. 528 p.
- 2 Bychkov V. V. *Esteticheskaya aura bytiya: Sovremennaya estetika kak nauka i filosofia iskusstva* [Aesthetic Aura of Being: Contemporary Aesthetics as Science and Philosophy of Art]. Moscow, MBA Publ., 2010. 784 p.
- 3 Bychkov V. V., Mankovskaya N. B., Ivanov V. V. *Trialog: Zhivaya estetika i sovremannaya filosofia iskusstva* [Trialog: Living Aesthetics and Contemporary Philosophy of Art]. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2012. 840 p., il.
- 4 Bychkov V. V., Mankovskaya N. B., Ivanov V. V. *Trialog Plus* [Trialog plus]. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2013. 496 p., il.
- 5 Mankovskaya N. B. *Fenomen postmodernisma: Hudojestvenno-esteticheskiy rakurs* [Phenomenon of Postmodernism: Artistic-Aesthetic Aspect]. Moscow, St. Peterburg, Unisversitetskaya Kniga Publ., 2009. 495 p.
- 6 Dewey D. *Art as Experience*. New York, Minton, Balch and Co. Publ., 1934.
- 7 Dewey D. *Experience and Nature*. Chicago: Open Court Publishing Co. Publ., 1925.
- 8 Dufrenne M. *Esthétique et philosophie*. Paris, Klincksieck Publ., 1967.
- 9 Dufrenne M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, PUF Publ., 1967.