
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*

ФЕНОМЕНОЛОГО-РЕЦЕПТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Аннотация: Эстетический опыт как опыт освоения эстетической реальности полностью реализуется во внутреннем мире эстетически подготовленного реципиента, где все операции совершаются с интенциональным эстетическим предметом, отличным от эстетического объекта. При этом процесс эстетического восприятия (основа эстетического опыта) имеет четыре фазы (или ступени): 1) эстетическая установка, 2) первичная эмоция, 3) духовно-эстетическое освоение эстетического предмета и 4) эстетическое созерцание, выводящее реципиента к метафизической реальности. Высшая фаза эстетического опыта реализуется только при наличии объекта высокого эстетического качества, высокоразвитого эстетического субъекта и установки на чисто эстетическое восприятие при возможности его осуществления.

Ключевые слова: эстетический опыт, эстетическое восприятие, эстетический предмет, духовное наслаждение, искусство, феноменология искусства.

Надежда Маньковская: Мы уже более или менее подробно поговорили о сущности эстетического опыта, об эстетическом сознании, затронули проблему эстетического объекта на примере произведения искусства [4]. Между тем в эстетике немало внимания уделяется и *художественному творчеству*, которое, несомненно,

© Бычков В. В., 2015

© Маньковская Н. Б., 2015

тоже является существенной составной частью эстетического опыта. Понятно, что здесь речь идёт, прежде всего, о той форме творчества, при которой эстетический опыт осуществляется не только в сознании, но и активно материализуется. Как мы помним, Николай Бердяев считал творчество сущностной характеристикой человека как вида, а художественное творчество полагал вершиной творческой деятельности. О нём написано немало трудов и исследователями, и самими художниками, и тем не менее в этом процессе остаётся немало тайн, связанных с природой таланта, гениальности, да и мастерства (я имею в виду, разумеется, не технику как таковую). Творческий процесс, вероятно, действительно в своих глубинных основах закрыт от аналитического проникновения в него.

Виктор Бычков: Я думаю, что так оно и есть, хотя какие-то попытки в этом направлении постоянно предпринимаются. Богословы и религиозно ориентированные эстетики убеждены, что через художника в его творчестве действуют божественные силы и энергии. Некоторые феноменологи полагают, что посредством художественной деятельности выражает себя Природа. Психофизиологи и нейробиологи убеждены, что художественное творчество — это результат особой деятельности биохимических процессов в мозге человека. Существуют и фрейдистские (сублимационные), и юнгианские (архетипические), и многие другие концепции. В каждой из них есть определённая доля истины, а их множество свидетельствует только о том, что художественное творчество остаётся великой тайной. Так пусть оно ею и остаётся.

Очевидно одно, что в процессе художественного творчества действуют два взаимосвязанных, активно взаимокоррелирующих процесса: процесс духовно-соматической созидательной деятельности и процесс эстетического восприятия. Эстетика давно отказалась от упрощённого понимания творчества как материального воплощения замысла, полностью сложившегося в духовном мире художника. Естественно, что некий начальный замысел или даже скорее побудительный импульс к нему возникает в сознании художника, и он начинает творить. Однако конечный результат творческого процесса, как правило, далёк от этого первичного замысла, а иногда и вообще не имеет с ним ничего общего. Как только начинается процесс объективации (используя термин Бердяева) произведения, т. е. первые штрихи или мазки появляются на картине, первая строка стихотворения прописывается на бумаге или первые ноты возникают в партитуре или звучат на рояле композитора, запускается и процесс эстетического восприятия художником этого зачина, и он сразу же даёт художественному сознанию импульс: да, это так, двигайся дальше. Или, напротив: нет, что-то не то, убрать, попробовать что-то другое и т.п. И художник подчиняется этому внутреннему сигналу своего художественного вкуса и принципа «внутренней необходимости» (согласно терминологии Василия Кандинского): стирает, зачёркивает, пишет заново и т.д. шаг за шагом под управлением внутреннего голоса своего восприятия становящегося произведения.

Поэтому если уж размышлять о художественном творчестве, то я всё-таки говорил бы о деятельности сознания. Именно она является основой эстетического опыта. К сожалению, пока поддаётся более или менее вероятностному пониманию

только деятельность воспринимающего сознания, о чём, возможно, имеет смысл здесь напомнить, хотя я писал о нём в разных контекстах уже немало [3, с. 256–257; 2, с. 129–130; 5, с. 232–246, 248–255].

Н. М.: Я думаю, что в русле нашей темы это будет не только не лишним, но и необходимым.

В. Б.: Тогда я кратко изложу моё понимание этой проблемы, которое основывается на моём личном опыте эстетического восприятия и попытках его аналитической вербализации, с одной стороны, а с другой — на основных эстетических теориях XX в., авторы которых много внимания уделили именно эстетическому восприятию. Из них я напомним только имена феноменологов Романа Ингардена, Николая фон Гартмана, Мориса Мерло-Понти, Микеля Дюффрена, которые немало сделали для прояснения этого сложного процесса, а также представителей рецептивной эстетики немецких литературоведов Ганса Роберта Яусса (главный труд — «Эстетический опыт и литературная герменевтика», 1977) и Вольфганга Изера (главный труд — «Акт чтения: Теория эстетического воздействия», 1976) [10; 9].

В самом общем плане можно указать на *четыре* достаточно явные фазы (или ступени) процесса эстетического восприятия. При этом я сразу хочу подчеркнуть, что они не зависят от того, что является эстетическим объектом — природный предмет, духовный феномен или произведение искусства.

Начальная фаза, предваряющая собственно процесс восприятия, может быть условно обозначена как *эстетическая установка*. Она характеризует сознательно-внесознательную настроенность субъекта на эстетическое восприятие. Как правило, это особый волевой акт человека, специально пришедшего в художественный музей, в театр, консерваторию, посещающего памятник архитектуры, выехавшего на природу насладиться красотой естественного ландшафта или приступающего к чтению поэзии, художественной литературы и т.п. Реципиент уже знает, что данные объекты обладают эстетическими качествами, и он желает инициировать процесс эстетического опыта на их основе, т. е. приобщиться к их эстетической ценности.

Вторая фаза может быть обозначена как *первичная эмоция*, и характеризуется она комплексом ещё не вполне определённых эмоционально-психических процессов общей позитивной тональности. Начинается первичное переживание (некая эмоциональная вспышка) того, что мы конкретно чувственно вступили в контакт с чем-то, неутилитарно и сущностно значимым для нас, возбуждающим радостное *ожидание* дальнейшего развития контакта в духовном направлении.

На следующей, третьей, фазе, которую я считаю *центральной* и обозначаю как *духовно-эйдетическая*, возникает *эстетический предмет* (об этой феноменологической категории придётся напомнить несколько позже, так как она значима для понимания механизма эстетического восприятия; эстетического опыта в целом) в процессе его активного освоения. Мы читаем литературное произведение, слушаем музыкальное, смотрим театральные спектакль или кинофильм, всматриваемся в живописную картину, осматриваем архитектурный памятник или природный пейзаж и т.п. Эта фаза для каждого типа эстетического объекта имеет свои особен-

ности¹, но сущность её остаётся одной и той же. Идёт активный процесс контакта субъекта и объекта, развивается стадия активного эстетического восприятия субъектом объекта, в результате которого субъект практически полностью отрешается от всего побочного, не имеющего отношения к данному процессу эстетического восприятия. Он как бы выключается на какое-то время (которое физически может измеряться секундами, минутами или часами, но субъект уже этого не замечает; физическое время утрачивает для него свою актуальность) из обыденной жизни и погружается в эстетическое пространство субъект-объектного отношения. Не утрачивая ощущения наличия повседневной жизни и своей принадлежности к ней, а также своего участия в эстетическом акте, он реально *переживает* совершенно иную жизнь.

Каждый конкретный акт эстетического восприятия — это целая и целостная, особая и неповторимая жизнь для субъекта восприятия, протекающая в своём пространственно-временном континууме, не коррелирующем и не соизмеримом с физическим континуумом, в котором он реально находится. Физически акт восприятия может протекать и несколько секунд (хотя обычно для него требуется значительно большее время), но если это полноценный эстетический акт со всеми его фазами, то субъект восприятия переживает его как полноценную, насыщенную, чисто духовную жизнь, протекающую в каком-то своём измерении, которое не зависит от физического времени, пространства и других факторов.

Здесь субъект *видит* и *слышит* эстетический предмет, в его душе интенсивно возникают и динамически развиваются всевозможные образные процессы, непосредственно инициированные конкретным объектом восприятия и возбудившие его ответную душевно-духовную деятельность, обусловленную уровнем его эстетической культуры, ассоциативно-синестетическим опытом, состоянием его души на момент восприятия, ситуацией восприятия, другими субъективными моментами. Идёт динамическая конкретизация эстетического предмета, когда реципиент реально переживает состояния, ситуации, перипетии, образные картины, непосредственно связанные с данным объектом, им порождённые. Переживает красоту или возвышенность пейзажа, следит за развитием музыкальной темы, сопереживает героям литературной или театральной драмы и т.п.

Н. Б.: Всё это мне очень близко и знакомо. И я могла бы привести множество примеров реализации этой стадии моего личного эстетического опыта. Ограничусь некоторыми из них. Созерцая «Над вечным покоем» Исаака Левитана в Третьяковской галерее или «Мадонну в зелени» Рафаэля в венском Музее истории искусств, я действительно воспаряла в иные миры, приближалась к «полному погружению» в духовный и живописный мир художника. А овалы залы с суперэстетскими «Кувшинками» Клода Моне в парижской «Оранжри» или завораживающие своим совершенством и символической наполненностью скульптуры Огюста Родена в его музее — источник ничем не замутнённого эстетического наслаждения, как

¹ Многие из них в феноменологическом ключе подробно рассмотрены (для литературы, архитектуры, живописи, музыки) в работах Р. Ингардена и Н. фон Гартмана. См.: [8; 6].

и картины Тициана, венецианцев. От тициановской «Девушки в мехах» невозможно отвести взгляд, это действительно подлинная «магия тела», тогда как навеянный тем же сюжетом рубенсовский портрет Елены Фаурмент («Шубка») с его плотски акцентированной телесностью не вызывает душевного отклика.

Чистый эстетизм, такой, как у Густава Климта, конечно же, восхищает. Но не в меньшей мере — гротескный абсурдизм Иеронима Босха или нервная, парадоксально-экспрессивная, исполненная трагизма живописная манера Эгона Шиле. Как тут не вспомнить «Поэтику» Аристотеля: «...на что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов. Причина же этого заключается в том, что приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям, с тою разницей, что последние приобретают их ненадолго. На изображения смотрят [они] с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать, что [есть что-либо] единичное, например, что это — такой-то; если же раньше не случилось видеть, то изображение доставляет удовольствие не подражанием, но отделкой, или краской, или какой-нибудь другой причиной того же рода» [1, с. 48–49]. И прав был Этьен Жильсон, видевший в каждом истинно художественном живописном произведении («картинах», а не копиистских «картинках», «чей источник является внешним, внеположным сознанию автора» [7, с. 235]) уникальную и неповторимую самодостаточную «личность», «индивидуальность»: «...раз каждая картина единична, индивидуальна по материалу, это сущностно особенный объект, существующий в единственном экземпляре. Воспроизвести его невозможно» [7, с. 78].

Знакомство с собраниями основных художественных музеев России и Европы убедило меня в том, что это именно так.

В. Б.: Спасибо. Это очень ценная и точная иллюстрация к пониманию сути эстетического опыта в этой фазе. Хочу подчеркнуть, что духовно-эстетическая фаза эстетического восприятия доступна достаточно широкому кругу эстетически подготовленных реципиентов. Многие на ней и останавливаются, ибо уже здесь испытывают достаточно высокое *эстетическое удовольствие*, длящееся на протяжении практически всего акта восприятия, и полагают, укрепляемые в этом некоторыми эстетиками, искусствоведами и критиками, что собственно к ней и сводится весь эстетический опыт восприятия произведения искусства. Однако это не совсем так. За этой фазой следует ещё более высокая, четвёртая, ступень эстетического восприятия, которую я называю *эстетическим созерцанием*, употребляя термин «созерцание» в том углублённом смысле, который вкладывали в него обычно средневековые мистики, говоря о *vita contemplativa*.

Однако, прежде чем перейти к ней, мне хотелось бы ещё раз акцентировать внимание на том, что именно третья фаза является *центральной*, основной и совершенно полноценной в эстетическом опыте. Только качественные в художественном отношении произведения приводят реципиента с развитым или высокоразвитым эстетическим вкусом к этой фазе. Фактически на неё в основном ориентировалось всё высокое искусство, и ради неё люди стремятся в музеи, концертные залы, театры и т.п. Эта фаза имеет много своих подуровней,

на одних из которых получают эстетические радости люди средней эстетической восприимчивости, средней эстетической подготовки, на других эстетствуют реципиенты с самым изысканным вкусом. Именно последние при контакте с шедеврами могут достичь следующей, четвёртой, фазы эстетического восприятия, но это случается и с ними не часто. Обычно же и они вполне удовлетворяются главной, третьей, фазой.

Н. Б.: Мне кажется, что именно на этой ступени эстетического восприятия возникают и активно развиваются мыслительные процессы, реципиент начинает активно осмысливать происходящее в его сознании, стремится понять, что выражено в данном произведении, чем оно обогащает наш внутренний мир и т.п.

В. Б.: Совершенно верно. И когда я в предыдущем разговоре [4] несколько провокативно полемизировал с Вами о своеобразном приоритете иррациональных процессов восприятия над интеллектуальными, я желал, чтобы мы профессионально, а не упрощённо-потребительски подошли к этой теме. И Вы подвели меня теперь к этому важному моменту. Существенным содержательным компонентом духовно-эстетической фазы является *рецептивная герменевтика* — осмысление произведения искусства в момент его восприятия. Я бы предложил различать два вида герменевтики произведения искусства — *профессиональную герменевтику*, которой занимаются искусствоведы, литературоведы, художественные критики, и *рецептивную*, которая присуща практически любому процессу эстетического восприятия — именно его третьей фазе. Это интеллектуально-мыслительная составляющая третьей фазы.

Духовно-эстетический этап эстетического восприятия с самого начала сопровождается своеобразным интенсивным герменевтическим процессом в сознании реципиента — осмыслением, интеллектуальной *интерпретацией* воспринимаемого произведения. И Вы прекрасно продемонстрировали это в нашем прошлом разговоре на примере лично Вашего восприятия театральных спектаклей [4]. Реципиент вольно, а скорее даже невольно, стремится понять, осмыслить, истолковать, *что* же он такое видит, воспринимает, *что* означает увиденное в произведении искусства, *что* оно изображает и выражает, *что* вызывает в нём бурю чувств, эмоций и этих самых размышлений. Эти *что, как, зачем, для чего* бесконечной чередой и часто независимо от его воли возникают в сознании реципиента, и он нередко совершенно спонтанно отвечает себе на эти вопросы (точнее, ответы формируются сами где-то в глубинах его духовного мира, возбуждённого процессом эстетического восприятия, и формализуются в сознании в вербальные структуры), т. е. занимается, сам того часто не подозревая, именно герменевтикой воспринимаемого произведения.

Понятно, что этот герменевтический процесс является существенной и органической частью восприятия подавляющего большинства произведений искусства, особенно литературоцентристских видов и «предметной», т. е. изоморфной, живописи. Пожалуй, только восприятие нетематической музыки да абстрактной живописи обходится у подготовленного реципиента без этого герменевтического процесса.

Н. Б.: Я могла бы привести ещё один пример из собственного опыта восприятия «литературоцентристского» театрального спектакля — одного из тех, что запомнился мне на всю жизнь, хотя с тех пор прошло уже 35 лет. Речь идёт о «Возвращении на круги своя» по пьесе Иона Друцэ, поставленном в Малом театре Борисом Равенских в 1978 г. Льва Толстого, чьей жизни и творчеству было посвящено это действо, играл немолодой уже Игорь Ильинский. И играл так потрясающе, настолько перевоплощался в образ, сливался с ним духовно и телесно, что у меня возникало впечатление, что на сцене и был сам Лев Николаевич. Помню один из известных театральных символов двери-смерти, ухода, к чёрному мраку которой герой то приближался, то вновь отходил подальше, а я с замиранием сердца следила за происходящим, забыв, что это лишь театр. Это было настоящее катартическое потрясение, герменевтические же процессы, сопряжённые с осведомлённостью о духовных поисках Толстого и их литературных воплощениях действительно шли подспудно.

А вот совсем свежий пример такого рода катартического переживания при моём «полном погружении» в театральное действо — «Вишневый сад», поставленный Львом Додиным (московская премьера — декабрь 2014 г.). Это, несомненно, пик его чеховианы. Благодаря таланту и мастерству режиссёра, совместно с художником спектакля Александром Боровским, создавшим завораживающую атмосферу трагического надлома и обречённой на гибель красоты, безукоризненный, уникальный по нынешним временам актёрский ансамбль, не только опытные, но и молодые актёры, знакомые нам по телесериалам: Ксения Раппопорт, Елизавета Боярская, Данила Козловский — играли столь мощно, пронзительно, «до полной гибели всерьёз», с такой самоотдачей и убедительностью, что глубина их перевоплощения и зашкаливающий градус переживаний «на разрыв аорты» вызвал в памяти театральные легенды, связанные с игрой старых мхатовцев. И обошлось без всякого нарочитого осовременивания классики: спектакль оказался суперсовременным по самому своему духу, доставил подлинное эстетическое наслаждение.

Однако мы не дошли ещё до последней, самой высокой в Вашем понимании фазы эстетического опыта.

В. Б.: Эта фаза, которую я назвал *эстетическим созерцанием*, является и самой труднодоступной в процессе восприятия, и мало поддающейся описанию. Её редко достигают даже тонкие ценители искусства, обострившие свой вкус эстетики высочайшего уровня восприимчивости. Она является *идеалом* эстетического опыта, хотя и вполне достижима при определённых условиях. И реципиент, однажды достигший её, навсегда поражается открывшимися ему духовными перспективами, постоянно стремится к ней, но нечасто, увы, поднимается до неё. Кстати, Вы, по-моему, имеете в виду именно эту фазу, когда говорите о «полном погружении» в произведение искусства.

На этой, уже чисто *духовной* фазе реципиент отрешается от конкретно-эйдетической образности третьей фазы, от конкретных эмоционально-психических переживаний, от конкретного эстетического предмета — от любой интенциональной конкретики и воспаряет в то высшее состояние неопишемого *наслаждения*,

которое со времён Аристотеля иногда называют эстетическим *катарсисом* и которое фактически не поддаётся словесному описанию. Именно здесь субъект восприятия и вступает в гармонию, в сущностный контакт с Универсумом, достигает безграничной полноты бытия, ощущает себя причастным к вечности. Метафизическая реальность бытия открывается ему за и по ту сторону конкретного произведения искусства.

Переживая, видимо, нечто подобное в личных погружениях в эстетический опыт, Роман Ингарден пытался описать это состояние в рамках своей феноменологической методологии как «открытие», «выявление» такого «качественного ансамбля», о существовании которого мы даже не предполагали, не могли себе его представить [8]. Эстетическое созерцание в какой-то мере можно, видимо, сравнить и с актом медитации некоторых духовных практик, однако в нашем случае субъект восприятия никогда не утрачивает ощущения своего реального Я, с которым происходят некие позитивные метаморфозы, инициированные эстетическим объектом.

Все *основные* фазы эстетического восприятия сопровождаются эстетическим *удовольствием*, интенсивность которого постоянно нарастает и достигает неопишуемой, взрывной силы на четвёртой фазе — *эстетического наслаждения*, после чего субъект, психически нередко обессиленный концентрированным опытом переживания, но духовно обогащённый и счастливый, возвращается из своего эстетического паломничества к обыденной действительности с убеждением, что есть нечто, значительно превышающее её в ценностном отношении, и пониманием, что и без неё (обыденной действительности) жизнь человеческая невозможна.

Эстетическое удовольствие, сопутствующее процессу эстетического восприятия и свидетельствующее о том, что он состоялся, имеет разную степень интенсивности в зависимости от эстетического объекта, состояния эстетического субъекта на момент восприятия, от фазы восприятия. Естественно, что уровень этого удовольствия не поддаётся никакому измерению и оценивается сугубо субъективно. Можно только констатировать, что от второй ступени к четвёртой эта интенсивность постоянно нарастает и что на второй и особенно третьей ступенях она достаточно стабильна и как бы относительно длительна (хотя *временные* характеристики здесь уже могут употребляться только метафорически), а на последней ступени достигает пикового значения в эстетическом наслаждении. Поэтому и термины для этого состояния имеет смысл употреблять разные, исходя из их глубинного, интуитивно ощущаемого смысла: для второй и третьей ступеней корректнее говорить об эстетическом *удовольствии*, а для стадии завершения — эстетического созерцания — об эстетическом *наслаждении* как не только количественно, но и качественно иной ступени состояния восприятия.

Н. Б.: Между тем и в эстетике, и в смежных дисциплинах, я уже не говорю о богословах и философах-ригористах, звучит немало голосов, упрекающих нас, в данном вопросе я солидарна с Вами, в излишней гедонизации эстетики, в том, что мы эстетическое удовольствие и наслаждение ставим чуть ли не главной целью эстетического опыта. Как бы Вы возразили этим антигедонистам?

В. Б.: Я бы так и сказал им: эстетика — это *наука духовного гедонизма*. И ничего зазорного в том нет. Человек приходит в эту прекрасную жизнь отнюдь не для того, чтобы страдать и с утра до вечера тянуть ляжку бурлака. Он является в жизнь для радости и наслаждения ею. Другой вопрос, что реальность жизни такова, что никто, за редким исключением, не может позволить себе этого в полной мере. Нет объективных условий для реализации подобной жизни. А вот эстетический опыт и существует для того, чтобы в моменты его актуализации человек мог ощутить ещё здесь, на земле, а не за гробовой доской, что в мире реально существует нечто настолько обогащающее его духовно, настолько поднимающее над миром повседневности, что он испытывает подлинное духовное (не физиологическое, хотя и в нём нет ничего зазорного как в чисто человеческом феномене) наслаждение.

При этом ещё раз подчеркну, эстетическое удовольствие и его высшая фаза — эстетическое наслаждение, необходимо сопровождающие эстетическое восприятие², не являются главной целью этого восприятия и эстетического акта в целом, хотя нередко выступают существенным стимулом для начала этого процесса. Память о них обычно служит импульсом для новой эстетической установки, влекущей человека в художественный музей, в консерваторию или просто на прогулку по живописным местам. Главную же и идеальную цель эстетического опыта составляет его конечный этап — *эстетическое созерцание*, о котором многие реципиенты (в том числе и художники, работая над своими произведениями) даже и не знают, но внесознательно стремятся к нему, ощущая его сильный магнетизм на протяжении всего процесса эстетического восприятия, даже если он ограничивается только духовно-эстетической фазой. По-иному цель эстетического акта (восприятия) можно обозначить и как *актуализацию эстетической ценности*, жизненно необходимой человеку для полной реализации себя в мире в качестве свободной и полноценной личности.

Н. М.: Каковы всё-таки условия, необходимые для достижения этой труднодоступной четвёртой фазы эстетического восприятия?

В. Б.: Для её достижения необходимо наличие по крайней мере трёх факторов эстетического опыта.

1. Наличие *высокохудожественного произведения*, практически художественного шедевра. При этом почти очевидно, что должны быть некие объективные критерии определения шедевра, которые, увы, слабо поддаются вербализации, ибо они во многом определяются сугубо интуитивно на сверхсознательном уровне

² Напомню, что от И. Канта до Н. фон Гартмана в эстетике общим местом стало понимание эстетического удовольствия, наслаждения, особой радости в качестве главного свидетельства реальности эстетического акта, наличия эстетической ценности. Гартман, к примеру, опираясь на Канта, не устаёт утверждать, что наслаждение является важнейшим компонентом эстетического восприятия, свидетельствующим о том, что «чувственное созерцание внутренне озаряется сверхчувственным созерцанием» [6, с. 38]; что «наслаждение есть единственный фактор, обнаруживающий ценность в эстетическом строении акта, то есть через него и только через него именно в форме наслаждения дается нам красота как таковая» [6, с. 121; ср.: 6, с. 105 и далее].

эстетического восприятия. Шедевр *онтологически* значим. Нельзя по пунктам перечислить все его характеристики, но его можно сразу узреть и узнать человеку с развитым эстетическим вкусом. Этому, конечно, помогает и длительная, как правило, историческая жизнь шедевра, в процессе которой он как бы сам утверждает себя в своём онтологическом статусе, точнее, *являет* себя в контакте с несколькими поколениями духовно и эстетически развитых реципиентов; постепенно *про-являет* выраженную в нём только его художественными средствами некую объективную *ценность*, индивидуальный и неповторимый эйдос бытия. Тем самым он осуществляет *реальное* приращение бытия.

Художественный шедевр — это такой *объективный квант* особого бытия, который является актуальным для высокоразвитых эстетических субъектов многих поколений и даже различных этносов, т. е. может привести их к четвёртой фазе эстетического восприятия, открыть им нечто сущностное в бытии Универсума, органично включающего в себя и их самих. Шедевр являет собой такой специфический, эйдетический и энергетический квант бытия, который выражает один из бесчисленных аспектов его сущности, т. е. содержит потенциальную возможность для адекватного эстетического субъекта через конкретно чувственное восприятие этого шедевра достичь полноты бытия, медитативно-созерцательного состояния самого высокого уровня.

2. Наличие высокоразвитого эстетического субъекта, т. е. субъекта, способного в процессе эстетического восприятия достичь четвёртой фазы.

3. Наличие установки на эстетическое восприятие и возможности её реализации, т. е. благоприятной ситуации восприятия, когда эстетический субъект настроен только на это восприятие, его не отвлекают какие-то повседневные заботы, посторонние идеи, соматические или душевные боли и т.п.

Н. М.: Только ли шедевры могут привести тонко чувствующего художественную материю человека к четвёртой фазе эстетического опыта?

В. Б.: Думаю, что не только. Иногда и явные нешедевры, но просто добротные произведения высокого художественного уровня могут приводить того или иного реципиента при наличии факторов 2 и 3, естественно, к четвёртой фазе эстетического восприятия. В эстетическом восприятии очень многое зависит от субъекта восприятия и конкретной ситуации восприятия. Иногда даже посредственные в художественном отношении вещи в какой-то особой ситуации восприятия могут произвести на эстетически высокоразвитого человека сильное воздействие, даже привести его к четвёртой фазе эстетического восприятия, к художественному катарсису. Однако это исключения. В целом же желательна совокупность всех трёх факторов, которая, увы, тоже далеко не всегда может привести к четвёртой фазе.

Н. М.: Так что из всего сказанного можно заключить, что именно третья фаза является центральной и наиболее доступной в эстетическом восприятии.

В. Б.: С этим нельзя не согласиться.

Н. М.: Между тем Вы обещали пояснить, что Вы имели в виду, употребляя термин «эстетический предмет», с которым, насколько я поняла из контекста Ваших

разъяснений, и происходят основные манипуляции в процессе эстетического опыта в сознании реципиента.

В. Б.: Именно так. Понятие «эстетического предмета» ввели в обращение, если я не ошибаюсь, эстетики-феноменологи. Прежде всего, Роман Ингарден, и его понимание мне ближе всего. Этим понятием он обозначил сугубо интенциональный предмет, т. е. идеальный продукт деятельности сознания (в философском смысле), возникший в нём в процессе восприятия эстетическим субъектом эстетического объекта, или, как пишет Ингарден, предмет, формирующийся в результате эстетического переживания [8, с. 123 и далее]. Фактически это идеальный *образ* эстетического объекта, возникший в духовном мире субъекта на его основе, но не идентичный ему, и реально участвующий в эстетическом акте (например, акте эстетического восприятия).

В случае с искусством Ингарден именно эстетический предмет называет «произведением искусства» (живописи, литературы, архитектуры) в собственном смысле слова, а не тот материальный объект (живописное полотно или архитектурное сооружение), на основе которого он возник. По Ингардену, сам материальный продукт художественного творчества — только «бытийная основа» произведения искусства, которое в своём глубинном смысле является чисто *интенциональным эстетическим предметом*, т. е. идеальным образованием («предметом эстетического чувствования»), вспыхнувшим в сознании реципиента в момент эстетического восприятия артефакта. Так понимаемое «произведение искусства» не во всём идентично реальному артефакту, его породившему [8, с. 122, 136–137, 147, 214–216 и др.]. Оставаясь при своём и традиционном для классической (в том числе и отечественной) эстетики понимании *произведения искусства* как прежде всего материального объекта, имеющего бытие вне субъекта, я тем не менее считаю целесообразным и продуктивным для современной эстетики использование понятия «эстетический предмет» при прояснении процессов, составляющих основу эстетического опыта.

Итак, эстетический предмет — этот тот идеальный, как правило, образный, или эйдетический (визуальный или слуховой), продукт, который формируется в процессе эстетического переживания во внутреннем мире субъекта и как бы накладывается на реальный эстетический объект («бытийную основу», по Ингардену). Он в каких-то деталях, что хорошо и на разных видах искусства показал Ингарден, отличается от материального объекта (самого артефакта), инициировавшего его появление, в сторону незначительной эстетической идеализации. В нём как бы стираются некоторые внеэстетические детали и мелочи объекта и, напротив, идеализируются, усиливаются качества, тяготеющие к эстетическим. В результате в сознании реципиента возникает эстетический предмет, являющийся в основном почти точным образом (эйдосом в платоновском смысле) воспринимаемого объекта, но несколько доработанным в направлении коррекции эстетических качеств на основе субъективных эстетических представлений реципиента, его личного эстетического вкуса. Это эстетический объект, опосредованный сознанием эстетического субъекта. Он более целостен и органичен, чем вызвавший его объект, и вы-

являет эстетические качества объекта в более чистом виде, чем они наличествуют в его «бытийной основе». И фактически именно с ним происходят все манипуляции сознания при эстетическом опыте, т. е. именно он является идеальным объектом эстетического опыта.

Н. М.: Да, эта мысль Ингардена вполне понятна и, вероятно, близка каждому любителю искусства. Особенно это очевидно при сравнении своих впечатлений от восприятия одного и того же произведения искусства в разное время. Иногда одна и та же полюбившаяся мне картина производит сильнейшее впечатление, а иногда кажется слегка поблекшей. Думаю, что именно в первом случае во мне активно работает эстетический предмет, а во втором он по каким-то причинам не актуализовался, и я вижу только материальный объект, его иницирующий. Нужно сказать, что в том же ключе, что и Ингарден, рассуждали столь несхожие между собой мыслители, как неотомисты Жак Маритен и Этьен Жильсон, экзистенциалист Жан-Поль Сартр. Так, из трёх видов бытия — природного, логического и интенционального — Маритен выделял последнее как сопряжённое с тайной художественного творчества. Усматривая сущность искусства не в его материальном, а в интенциональном бытии, он видел суть живописи именно в том «эстетическом предмете», о котором Вы говорите, — не в красках и не в кисти художника, не в его замысле: она «сзади», за полотном, в интенциональном бытии как посредник между человеком и Богом.

Что же касается далёкого от религиозного чувства Сартра, то и он высказывал ряд во многом сходных идей в своей теории воображения, базирующейся на концепции интенциональности сознания. В работах «Воображение» (1936), «Набросок теории эмоций» (1939), «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения» (1940) [11; 12; 13] Сартр, прибегая к методу феноменологической редукции, характеризует объект воображающего сознания как отсутствующий, а воспринимающего (перцептивного) сознания — как присутствующий, реальный. Этому соответствуют два поля сознания — достоверное (феномен редукции) и вероятное (феномен психологической индукции). Художественный образ — результат интенциональности сознания, не зависящий от восприятия: невозможно одновременно воспринимать и воображать. Воображение — это свобода, освобождение от реального. Активное, спонтанное воображение творит свой объект (= эстетический предмет? — *Н. М.*), а не получает его извне, подобно восприятию. Произведение искусства, по Сартру, не объект мира, но ирреальный абсолют: произведение искусства — это ирреальное, существующее в воображении, результат встречи сознания с объектом-аналогом (картиной, статуей и т.д.). Так, картина — реальный объект, превращающийся в воображении в ирреальный, или собственно художественный; симфония — не некоторое «здесь и сейчас», они — «нигде», но воспринимается в мире; это выход из непреодолимых противоречий мира, найденный художником. Художник ирреализует мир и ирреализуется сам, что прослежено Сартром на примере творчества Ш. Бодлера, Г. Флобера, С. Малларме, Ж. Жене, Ф. Мориака, У. Фолкнера, Э. Хемингуэя.

И ведь действительно, произведение искусства в его реальном бытовании играет роль катализатора, даёт нам импульс для формирования эстетического предмета, существующего лишь в нашей психике.

В. Б.: Думаю, что именно так. Однако продолжу ещё немного об эстетическом предмете в чистом виде. Практически параллельно с Ингарденом (возможно, при взаимном влиянии друг на друга) и в близком *феноменологическом* смысле на понятии «эстетического предмета» строит свою «Эстетику» как завершение онтологии немецкий философ Николай фон Гартман. В его понимании эстетический предмет — это в общем случае некая *объективно* существующая целостность, состоящая из двух теснейшим образом взаимосвязанных «слоёв»: 1) чувственно воспринимаемой реальности (например, весеннего пейзажа в природе или живописной картины) и 2) проступающего за ней «ирреального другого», которое тоже «существует предметно», но «является» (это именно *явление*, по Гартману) только на основе данной чувственно воспринимаемой реальности и исключительно в *акте* её эстетического созерцания конкретным эстетическим субъектом, существует только для него, *открывается* только ему в личном «откровении» [6, с. 55–59, 86, 115–193]. Понять и объяснить смысл этого «другого», реализующегося только в сознании эстетического субъекта и обязательно (у Гартмана на этом постоянно делается акцент) доставляющего ему наслаждение, удовольствие, радость, немецкий философ затрудняется. Он предполагает, что этим «другим» могут быть некие глобальные закономерности Универсума, не выявляющиеся иным способом, например, «великий ритм всего живого в природе, который полностью господствует как в нас, так и вне нас» [6, с. 57]. Однако в принципе это «другое», составляющее основу эстетического предмета, не поддаётся описанию, но функционирует только в конкретном акте эстетического восприятия.

Именно с эстетическим предметом Ингарден и Гартман связывают понятие *эстетической ценности*, полагая, что она является объективной качественной характеристикой эстетического объекта и не зависит от «вкусов» конкретных эстетических субъектов, хотя и проявляется только в духовном мире субъекта. Если ценность в философском смысле — это нечто, *сущностно значимое* для человека, то эстетическая ценность — это нечто, *эстетически значимое* для него. Традиционно эстетически ценное обозначалось в культуре как *прекрасное*, и именно комплекс качеств объекта, вызывающих ощущение прекрасного, Ингарден прежде всего и имеет в виду, говоря об объективности эстетической ценности, актуализующейся в интенциональном эстетическом предмете. «Эстетическая ценность является особенным эстетическим качественным моментом или комплексом ценностных качеств, осевших на эстетическом предмете» [8, с. 397]. Гартман также использует для обозначения эстетической ценности категорию прекрасного, вкладывая в неё более широкий смысл, близкий к тому, что современная эстетика обозначает категорией эстетического. Понятно, что эстетическая ценность эстетического предмета не поддаётся вербализации, а только проявляется в конкретных актах восприятия, или, согласно Ингардену, осуществляется конкретизация эстетического предмета. И вот эти-то частные «конкретизации» уже существенно зависят от эстетического

субъекта и ситуации восприятия, а соответственно, и степени освоения им эстетической ценности, потенциально содержащейся в эстетическом предмете. Реципиент, в зависимости от уровня своей эстетической культуры, может конкретизировать все эстетические качества, присущие эстетическому предмету, а может — только какую-то часть их.

Н. Б.: Итак, мы достаточно подробно и основательно обсудили практически все основные компоненты эстетического опыта, включающего процессы творчества и восприятия, фазы этого восприятия и их содержательный смысл, от которого перешли к пониманию субъекта и объекта эстетического отношения. Выяснилось, что эстетический опыт во многом зависит и от эстетического объекта, в частности, произведения искусства, которое должно обладать высокими эстетическими качествами, чтобы акт эстетического опыта мог состояться.

В. Б.: И от эстетического субъекта. Только его развитый эстетический вкус, установка на эстетическое восприятие приводят к полноценной реализации эстетического опыта, начиная от возникновения феномена эстетического предмета до эстетического созерцания как идеальной цели этого опыта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аристотель*. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Апфельрота. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 187 с.
- 2 *Бычков В. В.* Эстетика. М.: КноРус, 2012. 528 с.
- 3 *Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010. 784 с.
- 4 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Метафизические аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 1. С. 161–176.
- 5 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 840 с., ил.
- 6 *Гартман Н.* Эстетика. М.: Иностранная лит., 1958. 692 с.
- 7 *Жильсон Э.* Живопись и реальность / пер. с франц. *Н. Б. Маньковской*. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 368 с.
- 8 *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной лит., 1962. 572 с.
- 9 *Iser W.* Der Akt des Lesens — Theorie ästhetischer Wirkung. Muenchen: Fink, 1976. 357 s.
- 10 *Jauss H. R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Muenchen: Fink, 1977. 876 s.
- 11 *Sartre J.-P.* L'imagination. Paris: Presses universitaires de France, 1936. 213 p.
- 12 *Sartre J.-P.* Esquisse d'une théorie des Emotions. Paris: Editions Hermann, 1939. 52 p.
- 13 *Sartre J.-P.* L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris: Gallimard, 1940. 378 p.

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*

PHENOMENOLOGICAL AND RECEPTIVE ASPECTS OF AESTHETIC EXPERIENCE

Abstract: Aesthetic experience as an experience of mastering aesthetic reality is fully realized within the inner world of an aesthetically prepared recipient, where all operations are performed with an intentional aesthetic object, which is different from an aesthetic object. The process of aesthetic perception (which is the foundation of aesthetic experience) in this case has three phases (or steps): 1. aesthetic attitude; 2. primary emotion; 3. spiritual-eidetic exploration of the aesthetic object; and 4. aesthetic contemplation, which transcends the limits of the work and reaches metaphysical reality. The highest phases of aesthetic experience is realized only when the following three elements are present: an object of high aesthetic quality; a highly developed aesthetic subject; an attitude to perceive the object purely aesthetically if possible.

Keywords: aesthetic experience, aesthetic perception, aesthetic object, spiritual pleasure, art, phenomenology of art.

REFERENCES

- 1 Aristotel'. *Ob iskusstve poezii* [On the Art of Poetry], per. s drevnegrech. V. G. Appel'rota. Moscow, Gos. iz-vo khudozh. lit. Publ., 1957. 187 p.
- 2 Bychkov V. V. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, KnoRus Publ., 2012. 528 p.
- 3 Bychkov V. V. *Esteticheskaia aura bytiia: Sovremennaia estetika kak nauka i filosofia iskusstva* [Aesthetic Aura of Being. Contemporary Aesthetics as Science and Philosophy of Art]. Moscow, Izd-vo MBA Publ., 2010. 784 p.
- 4 Bychkov V. V., Man'kovskaia N. B. Metafizicheskie aspekty esteticheskogo opyta [Metaphysical Aspects of Aesthetic Experience]. *Vestnik slavianskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2015, no 1, pp. 161–176.
- 5 Bychkov V. V., Man'kovskaia N. B., Ivanov V. V. *Trialog. Zhivaia estetika i sovremennaia filosofia iskusstva* [Triolog. Living Aesthetics and Contemporary Philosophy of Art]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2012. 840 p., il.
- 6 Gartman N. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Inostrannaia lit. Publ., 1958. 692 p.

- 7 Zhil'son E. *Zhivopis' i real'nost'* [Painting and Reality], per. s frants. N. B. Man'kovskoi. Moscow, «Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia» (ROSSPEN) Publ., 2004. 368 p.
- 8 Ingarden R. *Issledovaniia po estetike* [Selected Papers in Aesthetics]. Moscow, Izd-vo inostranoi lit. Publ., 1962. 572 p.
- 9 Iser W. *Der Akt des Lesens — Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976. 357 p.
- 10 Jauss H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: Fink, 1977. 876 p.
- 11 Sartre J.-P. *L'imagination*. Paris: Presses universitaires de France, 1936. 213 p.
- 12 Sartre J.-P. *Esquisse d'une théorie des Emotions*. Paris: Editions Hermann, 1939. 52 p.
- 13 Sartre J.-P. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940. 378 p.