

УДК 785.01

К ВОПРОСУ О ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ОСНОВАНИЯХ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНОВ ИСКУССТВА

Фомина З.В.

*ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л.В. Собинова», Саратов, e-mail: zinaf33@yandex.ru*

Осуществлен компаративистский анализ проблемы взаимоотношения субъекта и объекта художественного творчества в двух различных гносеологических пространствах – классического мышления (романтизм) и экзистенциально-феноменологической парадигмы XX века. Обосновывается методологическая роль феноменологии и концепции интенциональности в определении эстетического объекта как неразличимого субъект-объектного единства. Подчеркивается значение художественного восприятия в атрибуции эстетического объекта. Раскрываются представления теоретиков романтизма об антропосообразности феноменов искусства и положение Хайдеггера об искусстве как языке Бытия, как его фундаментальное онтологическое обоснование. Обосновывается невозможность последовательной онтологической трактовки музыки в эстетических концепциях романтизма, занимающего промежуточное положение между классической и неклассической парадигмами. На основе анализа сходства и различия в понимании антропосообразности искусства теоретиками романтизма и интенциональности художественных образов в феноменологии раскрывается значение парадигмальных оснований для построения онтологии искусства.

Ключевые слова: субъект-объектное единство, эстетический объект, феномен искусства, интенциональность, антропосообразность, экзистенциально-феноменологическая парадигма

ON THE PARADIGMATIC GROUNDS OF RESEARCH OF PHENOMENON OF ART

Fomina Z.V.

*FGBOU VPO «Saratovskajagosudarstvennajakonservatorija (akademija)
im. L.V. Sobinova», Saratov, e-mail: zinaf33@yandex.ru*

Comparative analysis of the relationship between subject and object of art in two different spaces, the classical epistemological thinking (romanticism) and the existential-phenomenological paradigm of the twentieth century. The study substantiates the role of the methodological concept of phenomenology and intentionality concept in the definition of the aesthetic object as an undifferentiated subject-object unity. The author emphasizes the importance of artistic perception in the attribution of an aesthetic object. The paper reveals the theoretical presentation of romanticism regarding anthropological phenomena and the position of Heidegger's language of art as a fundamental ontological Being. It also substantiates the impossibility of a consistent ontological interpretation of music in the aesthetic concepts of romanticism, which occupies an intermediate position between classical and nonclassical paradigms. On the basis of the similarities and differences in the understanding of art by theorists of romanticism and artistic images of intentionality the value of paradigmatic foundations is revealed.

Keywords: the subject-object unity, aesthetic object, the phenomenon of art, intentionality, anthropological grounds, existential-phenomenological paradigm

Одно из важнейших прозрений неклассической философии XX века, имеющих существенное значение для понимания искусства, состоит в осознании принципиальной неразличимости субъекта и объекта художественного творчества. Теоретическое обоснование субъект-объектного единства осуществлено в рамках феноменологии. Однако предпосылки такого понимания, прежде всего, осознание антропосообразности феноменов искусства, начали формироваться значительно раньше – еще в онтологических прозрениях теоретиков романтизма. С этой точки зрения представляется эвристически плодотворным осуществление компаративистский анализ проблемы взаимоотношения субъекта и объекта художественного творчества в двух различных гносеологических пространствах – в пространстве классического мышления, последним проявлением которого явился романтизм, и в контексте новой – экзистенциально-феноменологической парадигмы,

характерной для философско-эстетического мышления XX века.

Преодоление разорванности, противостояния субъекта и объекта, свойственных идущей от дуализма Р. Декарта парадигме *cogito*, имеет существенное значение для понимания сущности современного искусства, характерной чертой которого является трансформация самого понятия «произведение искусства». Не случайно в современном искусствоведческом дискурсе оно всё чаще заменяется понятием «эстетический объект». Что делает тот или иной объект эстетическим? Всякое ли произведение искусства подпадает под это определение автоматически? На каком основании предметы обыденного употребления атрибутируются в художественном пространстве XX века как эстетические объекты? Ответы на эти вопросы далеко не очевидны – они становятся предметом специальной философско-эстетической рефлексии.

«Для неразвитого человека, который бросает на произведение искусства безразличный взгляд, оно еще не существует как эстетический объект», – заявляет философ, эстетик и культуролог М. Дюфрен [1, 158]. Свое утверждение он обосновывает с позиций феноменологии, отождествляя эстетический объект с феноменом. «Феномен» в переводе с греческого буквально означает «явление». В связи с этим под феноменами нередко подразумевают просто явления чувственного опыта. Между тем апелляция к непосредственному чувственному опыту не означает отождествления феноменов с данностью ощущений – в противном случае термин «феномен» оказывался бы излишним. Введение в теоретический оборот термина «феномен» связано с необходимостью подчеркнуть принадлежность наших чувственных ощущений опыту сознания. Любой объект, будучи воспринимаемым, существует для нас лишь благодаря тому, что о нем свидетельствует наше сознание, что сознание направлено на него. Эта особенность познания выражена в феноменологии понятием «интенциональность» (от лат. *intentio* – направленность). Обращение к этому термину предполагает такой способ рассмотрения реальности, когда человек от наивного реализма (уверенности в том, что он видит реальные вещи, вещи сами по себе как они есть на самом деле) переходит к осознанию того, что явления вещей (явленность их в сознании) не тождественны самим вещам. Введение в теоретический оборот термина «феномен» связано с необходимостью подчеркнуть принадлежность наших чувственных ощущений сознанию, опыту сознания, в котором эти ощущения становятся не просто свидетельствами объективного, внешнего существования вещей, а, попадая в сферу жизни сознания («смыслообразующий горизонт сознания»), наделяются в нем смыслом, становятся модификациями уже не обычного эмпирического индивида (просто ощущающего внешний мир, воспринимающего его как бы со стороны), а результатом деятельности трансцендентального субъекта, то есть того самого абсолютного Я, которое уже не является страдательным объектом, пассивно воспринимающим воздействия внешнего мира, но, будучи автономным, самодостаточным субъектом, само творит свой мир.

Именно на эту смыслопорождающую активность сознания и обращает внимание Дюфрен, включая процесс восприятия художественного произведения в характеристику эстетического объекта. «Зритель, – пишет он, – это не только увековечивающий произведение свидетель, но в опре-

деленном смысле и завершающий его исполнитель: чтобы явить себя, эстетический объект нуждается в зрителе. ... Означает ли это, что у феномена нет бытия и что картина перестает существовать, как только дверь музея закрывается за последним посетителем? Вовсе нет: его не есть *persipri*, ... однако следует отметить, что как только феномен перестает существовать в качестве эстетического объекта, он существует всего лишь как обычная вещь, если угодно, как потенциальное произведение, то есть как возможный эстетический объект» [1, 158-159]. Соответственно и любая обыденная вещь, помещенная в художественное пространство (музей, концертный зал) и репрезентированная как произведение искусства, становится эстетическим объектом («Фонтан» М. Дюшана и т.п.). Иными словами, статус эстетического получают не предметы сами по себе, но предметы, ставшие объектом эстетического восприятия, заново «рождающиеся» в процессе их взаимодействия с человеком и слитые посредством его восприятия в некое неразличимое целое – новое специфическое бытие, именуемое «художественным феноменом».

Феноменологический метод как наиболее адекватный способ постижения искусства нашел своё развитие в трудах целого ряда выдающихся мыслителей XX века. Подчеркивая единство, взаимопереход видящего и видимого, М. Мерло-Понти в своей знаменитой работе «Око и дух» замечает по поводу восприятия живописи: «Качество, освещение, цвет, глубина – все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им» [4, 114]. Соответственно и картину, рисунок, определяемые им как «видимое второго порядка», или икону, философ рассматривает не как простую копию вещи: «Это не ослабленное повторение, не обман зрения и не другая вещь. ... Потому что я не рассматриваю ее, как рассматривают вещь, я не фиксирую ее в том месте, где она расположена, мой взгляд блуждает и теряется в ней, как в нимбах Бытия, и я вижу, скорее, не ее, но сообразно ей, или с ее участием (курсив мой – З.Ф.)» [4, 115]. Рисунок и картина оказываются, таким образом, «внутренним внешнего и внешним внутреннего».

Развивая и теоретически обосновывая свой взгляд на художественное произведение, Мерло-Понти апеллирует к высказыванию Поля Сезанна: «Природа пребывает внутри нас». Это утверждение французского художника удивительным образом коррелирует с рассуждениями о музыке Иоганна Гердера. «Музыка играет внутри

нас на клавикордах, составляющих нашу собственную сокровенную природу», – замечает немецкий просветитель [цит. по: 5, 85]. Так же, как мыслители Ренессанса, Гердер утверждал, что «музыка – человеческое искусство». Между тем его представления о ее природе гораздо глубже: он развивал взгляд на музыку как на органическое становление смысла. В контексте классической парадигмы мышления или, пользуясь терминологией постмодернизма, в рамках классического дискурса, подобные утверждения могли трактоваться только с онтологических позиций объективизма: музыка рассматривалась как своеобразный аналог природы. Основания для такой трактовки дает и сам Гердер: «Все, что звучит в природе, и есть музыка – заявляет он [цит. по: 5, 85]. Однако более внимательное рассмотрение онтологии романтизма позволяет увидеть в ней истоки будущего – экзистенциально-ориентированного взгляда на мир и природу искусства.

Романтизм представляет собой промежуточный, переходный этап между классической (рационалистической) и неклассической (иррационалистической) парадигмами мышления. В нем еще достаточно устойчива тенденция рассматривать искусство, и, в частности, музыку, как средство познания глубинных основ всего сущего – и это связывает романтизм с классической эпохой. Вместе с тем указанные основы мыслятся уже как производные субъективного опыта, обнаруживаемые в творческой интуиции индивидуально-неповторимой личности художника. По убеждению Новалиса, названного современниками «поэтическим голосом романтизма», музыкальность приносится в природу человеком, художником: «Нигде, как в музыке так не бросается в глаза, что лишь дух поэтизирует предметы, ... что красота как предмет искусства нам не дана и не заключена уже в самих явлениях. Все производимые природой звуки грубы, не обработаны, не одухотворены, и лишь музыкальной душе представляются мелодическими и значительными шум леса, свист ветра, журчание ручья, пение соловья. Музыкант извлекает суть своего искусства из самого себя – и даже отдаленнейшее подозрение в подражательстве не может затронуть его» [цит. по: 5, 307]. Мысль о субстанциальности человеческого творчества утверждает и представитель французского романтизма Ж.-Ф. Галеви. В своих «Письмах о музыке» он пишет: «Музыка использует все человеческие способности: способность мышления, жизненные силы, ей нужно все; она обитает в сердце человека и живет его жизнью. И подумать только, ос-

мелились говорить, что первые музыкальные опыты были навеяны пением птиц! ... самое цветистое чириканье птиц не в большей мере является музыкой, чем рычание льва; это более приятный шум – только и всего» [цит. по: 6, 214–215].

В приведенных высказываниях совершенно отчетливо выражена мысль о трансформации объективно-природного в процессе человеческого восприятия, о его креативности, результатом которой является новая реальность – речь, по существу, идет о формировании новой онтологии. В самом деле: какова онтология звука? Что такое звук в его существовании? Является ли звук просто движением физических волн? Совершенно очевидно – нет. Он становится звуком только в восприятии человека, когда воспринимается человеческим ухом, еще точнее – человеческим сознанием с помощью уха¹. Аналогично обстоит дело и с запахом, вкусом и т.п. Сладким делает мёд человеческое восприятие, в природе же он существует лишь как определенная совокупность химических элементов. Тем более, указанная антропосообразность характерна для художественного восприятия, для феноменов искусства. Именно это почувствовали и осознали теоретики романтизма.

Возвращаясь к онтологическим аспектам этого мироощущения, отметим, что романтики были далеки, как от сведения искусства к простому подражанию природе, так и от редукции художественного к психическому, к внутреннему опыту. Подчеркивая парадоксальность и антиномичность романтизма, один из его исследователей, известный музыковед К.В. Зенкин обращает внимание на то, что индивидуальное, субъективное сознание романтика стремится утвердить себя в качестве основания объективной, данной извне картины мира. Романтик стремится ощутить и мир, и Бога, принадлежащими своей неповторимой личности, вместить их в себя [2, 15]. Однако сформировать новую онтологию искусства романтикам всё же не удалось – её теоретическое обоснование было невозможно в рамках старой объективистски ориентированной парадигмы мышления. Как справедливо отмечает К.В. Зенкин, «романтизм завершает трехвековую эпоху европейской музыкальной классики, на протяжении которой сохраняли значимость и практические не подвергались сомнению объективные, общеобязательные принципы строения универсума – прежде всего пространственно-временной (то есть докомпозиционной

¹ Этот аспект основательно проанализирован А.Ф. Лосевым в его работе «Музыка как предмет логики».

и доинтонационной) структуры последнего, – на какие бы исключительные права при этом не претендовал романтический субъект! Неустраняемая значимость объективного превращает идеальную свободу романтика в бесконечное стремление, томление» [2, 15].

Романтики были убеждены в том, что таинственная сущность всех вещей музыкальна: «Песнь спит во всех вещах, погруженных в дремоту». Эстетика романтизма не проводила границы между музыкой природы, музыкой бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства, а подчеркивала непрерывность связи между ними, генетическую музыку как искусства от звуковых явлений природы. Однако их представления о природе и сущности музыки далеки от положений и выводов теории отражения: вслушиваясь в стихийную музыку природы, романтики искали в ней сверхприродного, неземного – обнаружения самих основ бытия, таинственных и невыразимых словами. Отмеченное понимание связано с утверждением в этот период поэтического мироощущения. Оно свидетельствует о том, что происходит переосмысление сущности художественного творчества в целом. Это новое видение прекрасно выражено П.Б. Шелли. «Поэзия есть действительно нечто божественное», – пишет он, имея в виду ее творческий, креативный характер [3, 344]. Шелли, как никто другой, выразил новый взгляд на художника как творца мира, взгляд, утвердившийся и теоретически оформившийся в философии только в XX веке. Вот фрагмент из его работы «Защита поэзии», который заслуживает подробного воспроизведения: «Всё существует постольку, поскольку воспринимается, во всяком случае, для воспринимающего. ... Но поэзия побеждает проклятье, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия. Разворачивает ли она собственную узорную ткань или срывает темную завесу повседневности с окружающих нас предметов, она всегда творит для нас жизнь внутри нашей жизни. Она переносит нас в мир, по сравнению с которым обыденный мир представляется беспорядочным хаосом. Она воссоздает Вселенную, частицу коей мы составляем, одновременно её воспринимая; она очищает наш внутренний взор от налета привычности, затемняющего для нас чудо нашего бытия. Она заставляет нас почувствовать то, что мы воспринимаем, и вообразить то, что мы знаем. Она заново создает мир, уничтоженный в нашем сознании впечатлениями, притупившимися от повторений. Она оправдывает смелые и верные слова Тассо:

«Nonmeritanomedi Creatoresenon Iddioedil Poeta (Никто не заслуживает называться Творцом, кроме Бога и Поэта)» [3, 346].

Как видим, результат творчества рассматривается здесь вполне онтологически – «заново созданный мир». Однако этот мир мыслится ими все же не онтологически, а, скорее, психологически: «неустраняемая модальность» объективного оставляет романтиков в ситуации «бесконечного стремления, томления». И это не удивительно: разрешение указанной антиномии – преодоление разрыва между субъективным и объективным и создание новой онтологии – было осуществлено уже в рамках новой, неклассической экзистенциально-феноменологической парадигмы. Решающим шагом в этом направлении стала разработка фундаментальной онтологии М. Хайдеггера, возвратившей в пространство философской мысли категорию Бытия, понимаемого теперь не объективно-метафизически, а в сопряженности с человеческим существованием – как свидетельство и результат человеческого вопрошания («Бытие просвечивает через человека», «человек – просвет Бытия»). Языком, на котором «говорит» Бытие, по убеждению Хайдеггера, является искусство. Так получает фундаментальное онтологическое обоснование интуитивно схваченная романтиками идея об антропосообразности искусства, а само искусство приобретает онтологический статус.

В контексте новой парадигмы произошло переосмысление самого понятия эстетического объекта. Ключом к этому послужило понятие интенциональности. Интенциональный объект – это не просто некая реальность, существующая автономно, объективно, сама по себе – вне и независимо от воспринимающего субъекта. С другой стороны, это и не субъективная реальность как таковая (редукция объекта к рецепции). Здесь имеет место реальность иного порядка. Вот как поясняет это М. Дюфрен: «Экстериорность объекта говорит о его несводимости, хотя объект существует исключительно для субъекта; несводима также «яйность» субъекта, самость cogito, которое даже в трансцендентальной философии говорит о себе в первом лице. Трансценденция есть не что иное как движение, в котором субъект, обращаясь к объекту, конституирует себя в качестве субъекта» [1, 156]. Подобная «обоюдность» субъекта и объекта характерна для любого восприятия. Но применительно к эстетическому восприятию это приобретает принципиальное значение. Как отмечает М. Дюфрен, эстетическое восприятие одинаково нейтрализует и ирреальное, и реаль-

ное, превращая объект в феномен эстетического восприятия: «Эстетический объект схватывается как реальное, не отсылая к реальному, то есть к породившей его причине – картине как полотну, музыке как звучащим инструментам, телу танцовщика как организму: здесь мы имеем дело с одним лишь чувственным во всем его величии, царствующая форма которого выражает полноту и необходимость, непосредственно вписывая в него одухотворяющий его смысл (курсив мой – З.Ф.)» [1, 158]. Это и означает, что эстетический объект завершает себя в восприятии.

Продолжая компаративистский анализ, вернемся к концепции Гердера. Воспроизведем начатую выше цитату полностью. «Все, что звучит в природе, и есть музыка» – утверждает автор. Но далее следует весьма существенное пояснение: «Все звучащее заключает в себе ее элементы и нуждается лишь в том, чтобы рука выманила наружу эти звуки, ухо их услышало, а сочувствие им вняло» [5, 85]. Немецкий мыслитель, подчеркивающий антропосообразность музыкальных феноменов, высказал идею органической целостности мира и развивал взгляд на музыку как на органическое становление смысла. Здесь не может не возникнуть ассоциация с одним из основных системообразующих концептов феноменологии Э. Гуссерля – «смыслообразующим горизонтом сознания». Однако очевидное и существенное различие между подходами теоретика романтизма и феноменолога демонстрирует нам принципиальную значимость парадигмальных оснований для теоретической экспликации одних и тех же объектов философско-эстетической рефлексии.

Список литературы

1. Дюфрен М. Вклад эстетики в философию. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / сост.

Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 152–161.

2. Зенкин К.В. Романтизм как историко-культурный переворот / К.В. Зенкин, К.А. Жабинский, // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. – Ростов н/Д., 2001. – Вып. 1. – С. 8–28.

3. Литературные манифесты западноевропейских романтиков/ под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 331–344.

4. Мерло-Понти М. Око и дух // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 112–121.

5. Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1981. – Т.2. Антология.

6. Музыкальная эстетика Франции XIX века. – М.: Музыка, 1974.

Reference

1. Djufren M. *Vklad jestetiki v filosofiju. Jestetika i teorija iskusstva XX veka: Hrestomatija* / Sost. N.A. Hrenov, A.S. Migunov. M.: Progress-Tradicija, 2008. pp. 152–161.

2. Zenkin K.V. *Romantizm kakis to riko-kul'turnyj perevorot* // Zhabinskij K.A., Zenkin K.V. *Muzyka v prostranstve kul'tury: Izbrannyestat'i*. Rostov-na-Donu, 2001. Vyp. 1. pp. 8–28.

3. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov*. M., 1980. / Pod red. A.S. Dmitrieva. M.: Izd-vo MGU, 1980. pp. 331–344.

4. Merlo-Ponti M. *Oko i duh* // *Jestetika i teorijaiskusstva XX veka: Hrestomatija* / Sost. N.A. Hrenov, A.S. Migunov. M.: Progress-Tradicija, 2008. pp. 112–121.

5. *Muzikal'naja jestetika GermaniiXIX veka*. M.: Muzyka, 1981. V 2-h t. T.2. *Antologija*.

6. *Muzikal'naja jestetika Francii XIX veka*. M.: Muzyka, 1974.

Рецензенты:

Листвина Е.В., д.филос.н., профессор кафедры философии культуры и культурологи Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, г. Саратов;

Саввина Л.В., доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории, г. Астрахань.

Работа поступила в редакцию 12.04.2012.