

Эстетический предмет как осуществленная красота

Г.В. Лобастов

ФГБОУ ВО «Московский авиационный институт (национальный исследовательский университет)», Москва, Россия

lobastov.g.v@yandex.ru

Рассматривается искусство как деятельность, окультуривающая человеческие чувства. Сама человеческая чувственность понимается как выражение смыслов культурно-исторического бытия в объективно-чувственных формах. Многоликость представлений об искусстве может быть понята через критерий красоты — как истины, данной в чувственной форме. Дается краткий анализ понятия красоты. Художественный образ, несущий в себе красоту, воплощается в действительность и предстает эстетическим предметом, который как объективная форма лежит в основании художественного вкуса и преобразования человеческой субъективности вообще. Показывается смысл идеала в искусстве и его связь с идеалом исторического развития.

Ключевые слова: чувственность; красота; художественная форма; эстетический предмет; искусство и наука; смысловое содержание художественного образа; истина в искусстве; диалектика чувственного и смыслового; модернизм; постмодернизм.

Aesthetic subject as beauty realized

G. V. Lobastov

Moscow Aviation Institute (National Research University)

lobastov.g.v@yandex.ru

Art is considered as an activity that cultivates human feelings. Human sensuality itself is understood as an expression of the meanings of cultural-historical being in objective-sensory forms. The many faces of ideas about art can be understood through the criterion of beauty — as truth given in a sensual form. A brief analysis of the concept of beauty is given. An artistic image that carries beauty in itself is embodied in reality and appears as an aesthetic object, which, as an objective form, underlies the artistic taste and the transformation of human subjectivity in general. The meaning of the ideal in art and its connection with the ideal of historical development are shown.

Keywords: sensuality; beauty; art form; aesthetic object; art and science; semantic content of the artistic image; truth in art; dialectics of sensory and semantic; modernism; postmodernism.

*Красота спасет мир.
Ф.М.Достоевский*

Начну с элементарных фиксации. Полтора столетия назад возникший модернизм главной целью имел создание оригинальных

произведений, основанных на внутренней свободе автора и использующих новые выразительные средства. Модернизм нес в себе

интенцию преодолеть классическое представление о произведении искусства за счет расширения сферы смысла. Иначе говоря, художественный образ как бы не должен замыкаться в рамках того, что дано непосредственно в чувственном восприятии, а более полно входить в содержание смысла любого художественного отражения действительности. И даже не только художественного. Все облечено смыслом, коль скоро оно, это все, втянуто в человеческую сферу действительности. И коль втянуто сюда, в эту действительность, то своим смыслом и связано с нею. И модернизм ищет пути быть в авангарде всех смысловых порождений, чувствуя свою необходимость в революционном изменении человеческой действительности.

За этим движением, как легко понять, лежит своя философия, т. е. глубинное осмысление природы и роли удерживаемого субъективностью образа действительности. В числе чего находится и тот фундаментальный факт, что истинное бытие далеко не дано только через форму непосредственной чувственности, и смысл, заключенный в *образах реалистического искусства*, потому по необходимости ограничен. Ограничен рамками этой самой чувственности, содержания, данного «в формах жизни» (Н.Г. Чернышевский). И эстетическое содержание предмета начинает сдвигаться за рамки известных и доступных форм, представляющих жизненную реальность, и перестает быть непосредственно доступным чувственному восприятию.

Иначе говоря, модернизм ломает привычные рамки художественного образа и его восприятия, подвигает это восприятие в сторону поиска чистой смысловой формы, в сторону более глубокого всматривания в жизнь. Научное понятие, выражающее смысл вещи, как известно, лежит за представлением, выходит за границу его. В модернистском искусстве начинает происходить нечто подобное: чувственный момент художественного образа все более исчезает, он не значим сам по себе, и в нем ничего не надо искать, кроме неопределенно-намекающей на глубинные смыслы функции. И философия модернизма все

более начинает осознавать внутреннее противоречие сознания, сталкивающегося с произведением модернистского искусства, которым оно выводится за свои наличные пределы и через которое обнаруживает свою собственную ограниченность. Но, с другой стороны, традиционное сознание в эстетике — или скажем иначе, сложившиеся схематизмы его мышления, — в актах восприятия этого художественного продукта, сохраняя самое себя, несет в себе интенцию отрицания, столь ломающую его, это восприятие и мышление, форму искусства.

Но не само себя. Мы знаем, что слом этих форм происходит через изменения в самой действительности. Но субъективное сознание, в формах ли искусства или в формах научно-теоретической деятельности, конечно, обгоняет действительность, поскольку опирается на существенное в ней, которое, существенное, оно же и высвобождает в творимых искусством и наукой образах. Эти образы сохраняют смысловую суть бытия, но сохраняют в формах, непосредственно в бытии и через наличное бытие не данных. Интенция глубже проникнуть в эту суть лишает чувственный материал действительности своего собственного значения. Тем самым смысловая сторона художественного образа наполняется субъективным содержанием, его свободно-произвольным движением, лишь внешне побуждаемым восприятием чувственного материала художественного образа: его смысловая часть творится свободной способностью субъекта восприятия. Поскольку любой творимый образ проецируется в действительность, постольку создается впечатление, что искусство творит мир. Причем не только человеческий мир, а объективность вообще.

Поэтому актуальной для рефлексии философских оснований сдвигов в искусстве становится проблема идеала — как завершающего момента развития самой действительности, выстраиваемого на основе логики исторического развития человека. Проблема отношения общественного идеала и идеала в искусстве становится объективно актуальной. И критика модернизма не может быть

осуществлена без критики действительности, которая породила это эстетическое умонастроение. А это, в свою очередь, не может быть осуществлено без глубочайшего философского осмысления проблемы идеального и его места в составе общественного бытия, внутри которого — и идеал, и искусство, красота и безобразие, добро и зло. И наука, и сама философия. Схватить все это философским сознанием в некоем единстве и выразить это теоретической мыслью возможно, когда сама философская теория сможет понять себя и утвердить себя как истинная.

Постмодернистское искусство продолжает поиск новых смысловых пространств, но делает это иначе. В постмодернистском сознании происходит очень любопытный сдвиг: оно *отказывается от противопоставления искусства и реальности*. Действительное и вымышленное становятся равнозначными, смысл теряет непосредственную связь с жизненной реальностью, что ведет к неограниченному числу значений художественного произведения. Интенция постмодернистского искусства — свобода. Но свобода, естественно, всего лишь как свободный выбор из числа возможных интерпретаций. Этим проявляется не сама по себе отражаемая в образе действительность, а сам человек, поставленный в условия восприятия произведения искусства. Хотя, конечно, этот момент, момент свободы, есть в восприятии любого содержания, не только эстетического, — коль скоро оно, это восприятие, есть форма активная. Но здесь эта свобода из неосознанного содержания своего бытия высвобождается — и ей придается универсальный характер, прощупывающий бытие в его возможных, мыслимых и чувствуемых, формах. В пространстве этих смыслов свобода воспринимающего сознания, скорее, отражает возможности самого субъекта, обособленного и оторванного от реальной жизни, углубленного в себя и удовлетворяющего себя своим свободным проявлением в ничем не ограниченном смысловом пространстве.

Постмодернизм есть, по существу, проявление свободной активности человека в особых социально-культурных условиях,

ощущающего свою беспомощность что-либо сделать внутри самой действительности, в ее реальных формах. Его субъектность выведена за пределы действительности, и он наслаждается игрой сложившихся форм своей субъективности (души). Связь с действительностью в рамках этого искусства (шире — постмодернистского умонастроения) никак не представлена. Потому и кажется, что тут наличествует отказ от различения искусства и действительности. На самом деле это искусство вполне отражает реальное положение дел в действительности, и этот факт снова не ухватывается критической рефлексией этого искусства. И потому оно достаточно прочно с этой действительностью связано. Но связь эта осуществляется внутри самого искусства, и она настолько тесна, настолько неразличима, что реальность самого бытия превращена в форму и средство выражения смыслового содержания художественного образа.

Потому и любопытен тот совершенно противоположный ход, который мы видим в постмодернизме относительно модернизма. Если в модернизме образ утрачивал чувственный материал, который выступал в качестве средства выражения и удержания смысла, то в постмодернизме, наоборот, чувственность входит в содержание образа своей очевидно-объективной реальностью. Или, можно сказать, наоборот: художественный образ, его смысл, входит в реальность. И они становятся неразличимыми. Это и есть жизнь субъекта восприятия действительности внутри самой действительности. Или, что есть то же самое, жизнь его, человека, внутри образа, в субъективности, в отвлечении от действительности, жизнь, мнимая как действительность. Потому и мир начинает мыслиться как только воображаемый мир, что будто бы на самом деле он таков, как дан в сознании — через образ искусства, через миф (у А.Ф. Лосева: — все есть миф). Сознание не отделяется от бытия. И даже его рефлексия в философии начинает утверждать именно этот факт неразличимости. Все есть симулякр.

Если классическое искусство пытается выразить динамику объективной действительности, выраженной в художественном

творении, то модернизм и постмодернизм акцент делают на субъективно-психологической стороне этого обстоятельства. В актах восприятия любой реальности — не только художественного произведения — значение имеет момент соответствия предмета восприятия уже сложившейся схеме восприятия. Этот момент теория искусства фиксирует как *художественный вкус*. Он и выражает это субъективно сформированное отношение к эстетическому содержанию действительности. Момент наслаждения и удовлетворенности в процессе восприятия художественного произведения есть всегда результат согласия воспринимаемого *эстетического предмета* с художественным вкусом. Поэтому, казалось бы, на тождество такого рода художник и должен ориентироваться: он должен выразить в своем произведении то, что актуально или потенциально содержится в составе субъективности воспринимающего сознания. В художественном произведении зритель должен опознать себя, осознать себя и утвердиться в себе. Но условием такого осознания может выступить только *художественная идея*.

Всякое искусство — даже бессознательно — имеет объективное назначение формировать человеческую субъективность. И возникает вопрос: что должно нести в себе искусство, какие сдвиги оно должно осуществлять в составе субъективности человека? «Что искусство осуществляет “воспитание чувств”, — пишет Э.В. Ильенков, — давно стало общим местом. Но эту формулу нередко толкуют несколько ограниченно, имея в виду преимущественно морально-этический план. <...> Дело в том, что искусство развивает универсальную чувственность, посредством которой человек вступает в действенный контакт не только с другим человеком, но и с природой [1, с. 215]. «Специфика» искусства заключается в том, что оно формирует и организует сферу чувственного (то есть “эстетического”) восприятия человеком окружающего мира» [1, с. 214—215].

Потому и возникает вопрос, насколько искусство выражает собой *объективные идеалы культурно-исторического развития*. Ведь только через них можно измерить

истинность и субъективного вкуса, и художественного произведения, т. е. эстетического предмета, — если исходить из того, что искусство имеет объективное и необходимое предназначение в составе человеческой культуры, если его понимать как форму и способ формирования человеческой чувственности. С этой точки зрения и модернизм и постмодернизм явно противоречат смыслу и назначению искусства. Понимая дело так и имея в виду широчайший диапазон видов искусства, сколь важно становится дать отчет в нашей способности оценить то, что в рамках искусства производится! Иначе говоря, всегда ли мы способны различить собственно искусство и то, что искусством маскируется. Тем самым актуализируется вопрос истины в искусстве и истинности самого искусства.

Конечно, можно было бы сказать, что мера искусства лежит в понятии красоты. И здесь не будет никакой ошибки. Если, конечно, не допустить ошибки в трактовке самой красоты. Проблема адекватного мировосприятия восходит к неким фундаментальным основаниям человеческого бытия, и только из анализа этих оснований можно вычитать необходимость и способ функционирования всех форм отношения человека к действительности. Человеческим сознанием в его культурно-историческом развитии давно были усмотрены атрибутивные определения человеческого бытия — как истина, добро и красота. Единство и даже тождество этих определений потому есть исходный принцип для детального анализа любого из этих отношений человека к миру. Утрата собственно человеческих определений в подходе к любому феномену общественно-исторического бытия оборачивается обесмысливанием самого сознания, активно вмешивающемся в реальную жизнь человека.

Это факт, что человеческая деятельность, как деятельность преобразующая и создающая, может нести своим продуктом как нравственно-человеческое начало, так и начало, разрушающее человечность, — что в сознании человечества получило определение зла. Поэтому и объективно оценить

творящего свою историю (самого себя) человека мы можем только с позиций общественного культурно-исторического развития, его смысла и его идеала. Но что история драматична и трагизмом своим побуждает человека всмотреться в самого себя, в содеянное им и в содеянном увидеть воплощенный образ своих деятельных сил, образ реального человека, — это понимание давно вошло в историю духа. Формами своего сознания (философия, религия, нравственность, искусство) духовная культура этот образ и отражает. Потому идеал общественного развития является *объективной* мерой результатов любой деятельности и, разумеется, мерой деятельности художественной. Объективной именно потому, что идеал не есть произвольная форма, в своей истине он всегда выстраивается по внутренней логике развивающейся действительности. Но в истории сама эта логика выступает как становящийся процесс, ищущий своей идеальной формы. И потому искания человечества — это его судьба. Но поделаться ничего нельзя, полагаться на божественные откровения, как показывает та же самая история, — путь тупиковый. Путь примирения с действительностью и неверия человека в свои собственные силы. Неспособность увидеть в самом себе момент абсолютного содержания и свободного развития его в своей исторической деятельности.

Потому начинать надо, пишет Э.В. Ильенков, с понятий человека, человеческих отношений, отношений человека к человеку и человека к природе. «Ибо только тут находится критерий, позволяющий отличить, в конце концов, подлинное искусство, ориентированное на красоту и добро от жалкой имитации. С этим ключом-критерием к проблеме можно хотя бы подступиться с надеждой понять, где ты столкнулся с искусством, которое в сущности нравственно, несмотря на то и даже благодаря тому, что оно изображает зло в самых крайних его проявлениях, обнажает перед нами безобразное его нутро, и где, наоборот, — с внутренне безнравственным лицедейством, с расчетливо-холодным изображением идеально умных,

идеально красивых и идеально добродетельных по всем статьям морали персонажей. <...> Тогда тебя не обманет фальшивая красота и фальшивое добро в искусстве — те самые фальшивые эрзацы добра и красоты, которые столь же хорошо уживаются в блюде с ложью и безобразием, как и в морально узаконенном браке друг с другом. Тогда ты всегда увидишь, какое произведение искусства, хотя оно и не декламирует высоких словосочетаний и не рисует красивых картинок, всё-таки является внутренне кровным союзником в современной войне за истину, красоту и добро, а какое — лишь замаскированным врагом союза истины, добра и красоты в жизни человека» [2, с. 307—308].

Да, с этих понятий надо начинать, но сами эти понятия составляют проблему, — не только по диапазону различия их, человека и человеческих отношений, мыслимых оснований, но и по трактовке самой понимающей способности. Поэтому проблема истинного мышления тождественна проблеме истины в мышлении. Потому же и войти в понятие, в понимающую способность, — одна из сложнейших проблем для сознательного действия педагогики. А вводит ли в это понимающее отношение к миру искусство?

Кажется, да. Ибо истина и красота, будучи продуктом исторического развития культуры, выступают не только объективированными формами культурного бытия, но и атрибутивно-всеобщими формами отношения к этому бытию — единой универсальной индивидуальной способностью.

Потому и необходим философский анализ тех исходных форм человеческого бытия, которые лежат в основании человеческой субъективности, синтезирующей в себе всеобщие формы отношения человека к действительности — под образом *истины, добра и красоты*.

Логика требует показать *необходимость возникновения* такого содержания внутри человеческой действительности, отражение которого предстает как *художественный образ*. Любопытно, что в искусстве, дело которого заключается в формировании такого

образа, *творческий* момент заметен более всего. Даже в науке, объективное назначение которой заключается в воссоздании действительности в формах понятия, в выявлении внутренней логики бытия, момент творчества образа действительности проявлен не столь очевидно. Вероятно, потому что продукт искусства и продукт науки различны, даже противоположны по бытию: в науке это внечувственный образ понятия, а в искусстве всегда чувственный образ действительности; наука *открывает* суть бытия, искусство проецирует смысловое содержание действительности в особой, *создаваемой* им предметности.

Наука постигает то, что есть, это постигающая деятельность человека, создающая внечувственный образ действительности. Это необходимый момент творящего культурно-исторического бытия человека. В искусстве все выглядит как бы наоборот. Продукт его деятельности непосредственно явлен чувствам человека. И здесь нет необходимости проходить путь, на котором человечество развивало свою чувствующую способность и способы ее воплощения в своих произведениях. Эти произведения сразу и непосредственно даны созерцанию, и созерцающий столь же непосредственно способен судить представленное ему содержание. Вряд ли у кого-либо вызовут такой восторг творения Ньютона или Спинозы, какой вызывает, скажем, музыкальная поп-культура. В предметах, в произведениях искусства представлена чувствующая, чувственная культура человечества. Искусство создано творческим началом человеческого духа, природа же бытует, спрятав в себе свое собственное определяющее *ее начало*. Человеческое сознание разворачивает это природное бытие до его абсолютных пределов, и замкнутость этих пределов видит в тех же определяющих принципах, в каких осуществляет себя и круг искусства.

Если поставить в один ряд Эйнштейна и Микеланджело, Гегеля и готическую архитектуру и т. д., то можно легко заметить, что эстетическое суждение осуществляется принципиально по той же форме, что и суждение

в науке. Способность воспринимать попкультуру формируется так же просто, как и способность элементарного счета в математике. Только, правда, первая возбуждает и настраивает чувства человека, а вторая, даже будучи сформированной, остается равнодушной к чувствам и их как будто не касается. Разве только опосредованным образом.

Вопрос о связи чувственного и рационального сознания находится в поле внимания человечества с тех пор, как только человек обнаружил в себе эти загадочные способности. Наскальные рисунки древних восторгают больше, чем каменный топор, — ученый глаз здесь направлен в разные стороны. И это «косоглазье» с точки зрения прагматического смысла легко объяснимо. Но науке не так легко объяснить то деятельностное начало в человеке, которое выражает и проявляет себя в столь, казалось бы, различных, даже противоположных, направлениях. Простая, даже обыденная, фальшь суждений, базирующаяся в науке на заблуждениях, присуща ведь и эстетическому чувству. Фальшивое чувство не есть продукт изуродованности правого полушария, оно столь же объективно, как и кажущаяся простота отношения «дважды два четыре». Элементарные математические отношения кажутся простыми и истинными, точно так же и фальшивое чувство видит себя в истине: дурак себя дураком никогда не считает. А о вкусах, якобы, и вообще не спорят.

Вся эта действительность человеческого сознания, несущая в себе ложь представлений, указывает на наличие фальшивых форм внутри самого бытия. Человеческое бытие, своей культурой плотно обнимающее человека с момента его рождения, и воспитывает активное отношение индивида к сложному, внутри себя расчлененному содержанию человеческой действительности. И истина, и фальшь этой культуры становятся обычными, предрассудочными формами активности человека, формами его бытия. Бог, недоступный мышлению, становится формой чувства. Бах, недоступный уху, становится шумом. Шлягер, бытующий в культуре, не различающей истину

и ложь, становится мерой отношения к действительности. И мерой своего самосознания. И Бог, и Бах тут становятся излишними.

У великого художника всегда получается так, что созданный им уникальный образ (спорят о том, с чего он «списан» и т. д.) оказывается (становится) типичным, — и собственное имя героя превращается в имя нарицательное. Иначе говоря, становится предикативным определением человеческих суждений о человеке. Но какая же логика позволяет мне соотносить созданный художником идеальный образ с действительным бытием того или иного реального единичного человека? Ведь полнота этого образа представлена в моей субъективности в некоем синтетическом единстве, которое я могу, конечно, расчленив на множество суждений. Но эстетическое и нравственное суждение осуществляется мною интегрально, — и я, как бы вне логики, подвожу единичное под образ внутри моего эстетического сознания. Суждение в науке опирается на известное ей содержание предикативного понятия, которое при необходимости легко разворачивается рядом суждений, более простых по содержанию. Эстетическое сознание в рефлексии своего способа бытия эту интегративно-предикативную форму давно обозначило *художественным вкусом*. И становится понятным, что сам этот вкус должен быть определен через некие всеобщие формы движения эстетического сознания. А следовательно, и через его предмет.

Предметом эстетического сознания в собственном смысле является эстетический предмет. В этом суждении, как видно, содержится тавтология, и ее следует развернуть, чтобы показать ее объективную природу. Произведение искусства является эстетическим предметом только в своей определенной форме. На какие части раскладывается этот эстетический предмет и чем эти части синтезируются в целое — это фундаментальный вопрос в попытке понять целостность художественного образа. Может показаться, что формой синтеза выступает логическое мышление. Разумеется, оно присутствует здесь, но представлено оно в снятом виде.

Сама же *художественная форма* произведения образована не мыслью, а чем-то другим. В процесс творчества художественного произведения, конечно, входит мысль, — но только в качестве момента. В целом же этот процесс не есть работа мысли. Художественное произведение и воздействует не мыслью, а тем, что мы обобщенно называем *красотой*, особенности которой как раз в *форме* и заключены. Нарушение этой формы, даже в ее малых элементах, немедленно ведет к уничтожению эстетического эффекта. «Никакое железо, — говорит И. Бабель, — не может войти в человеческое сердце так ледяще, как точка, поставленная вовремя» [3, с. 273]. Более того, художественный образ как чувственная форма вообще исчезает и остается только некий «ощущаемый» смысл: «И в изобразительном искусстве, так же как и в поэзии, безобразное впечатление является конечной целью изображения предмета... <...> Главное в музыке — это слышимое, в пластическом искусстве — невидимое и неосоздаемое» [4, с. 97; 109].

И в самом деле, чувственное есть только условие и способ бытия эстетического, а переживание как способ восприятия искусства есть движение всей полноты человеческой субъективности. Чувственно-наглядное представление вообще служит лишь средством выражения другого содержания, нежели то, которое непосредственно доступно чувственности и изображается художником. Иначе говоря, эта внешняя чувственность, данная в изображении, не есть цель авторского творчества, не есть содержание художественного образа. В этой логике, как видим, содержится потенция абстрактного искусства.

Художественная форма была поставлена в центр своего внимания формалистическим течением в искусстве. Теоретики этого направления так и формулировали свой взгляд на искусство, что оно есть *чистая форма*, совершенно не зависящая ни от какого содержания. Почти как у Аристотеля. Такой переход в истории эстетической мысли вообще-то с внутренней стороны легко объясним. Ибо *форма связана не только с чувственным образом, но и с мыслью*.

«Стих есть не совокупность составляющих его звуков, — пишет Л.С. Выготский, — а есть последовательность или чередование их соотношения. Стоит переставить слова в стихе, сумма составляющих его звуков, то есть материал его, останется ненарушенной, но исчезнет его форма, стих» [5, с. 74].

Но форма является лишь средством выражения своей противоположности — содержания. Так что объективно содержание не теряется, если даже субъективно от него якобы и отказываются. Ибо *форма не существует вне того материала, который она оформляет*. Всякое изменение материала есть вместе с тем и изменение формы. И потому становится понятным, почему художественное произведение искажается, если мы его форму перенесем на другой материал. Эта форма в другом материале оказывается уже другой.

Форма в конечном счете развоплощает, как говорит Л.С. Выготский, тот материал, которым она оперирует. И надо признать огромную значимость этой мысли для эстетики. Более того, она, форма, не только развоплощает материал художественного произведения, но сама оказывается «материей» смысла, т. е. того самого существенного содержания искусства, которое удерживается и выражается этой формой. *Форма существенна*.

Неразрывность чувственного содержания и того, что стоит за ним в художественном произведении, — на это четко и определенно укажет уже Платон, впервые сумевший дать серьезный философско-эстетический анализ произведения искусства [6, 7, 8, 9]. «Как известно, — пишет Гегель, — Платон первый предъявил к философии требование, чтобы она познавала предметы не в их *особенности*, а в их всеобщности, в их *роде*, в их в-себе-и-для-себя-бытия, так как он утверждал, что истинное — это не *отдельные* хорошие поступки, истинные мнения, прекрасные люди или художественные произведения, а *само добро, красота, истина*. Если же прекрасное должно быть познано согласно его сущности и понятию, то это может быть достигнуто лишь посредством

мысленного понятия, с помощью которого мыслящему сознанию раскрывается логико-метафизическая природа *идеи вообще*, равно как и особой *идеи прекрасного*» [10, с. 28].

Эстетические анализы категории красоты, данные Платоном, конечно же, не могут не опираться на категорию идеального. Платон впервые открыл и зафиксировал идеальное в действительности — открыл именно как основание всех форм бытия человека. Потому разобраться в эстетической теории Платона без платоновского понятия идеи, ясно, невозможно.

Отграничивши эстетическую сферу от всякой прочей и проведя различие красоты вообще и отдельных прекрасных предметов, Платон не остается в сфере чистого эстетического смысла. Обособление и онтологизация идеи, которая мыслится как внутреннее смысловое содержание вещи, ее противопоставление жизненному бытию, осуществляется Платоном для пояснения самостоятельности смыслового содержания. Но эта невещественность идеи, как *формы деятельности*, развернутой вне этой деятельности, но только в мышлении человека, — идеальное бытие этой идеи внутренне сращено с той вещью, идеальным образом которой она является. Вещь предстает в сознании человека как носитель не только природного начала, но и начала смыслового, согласно которому она, как бы мы сегодня сказали, интегрируется в человеческое бытие. Включаясь в человеческую деятельность, вещь обнаруживает в себе определения, совпадающие с формами этой деятельности. Целесообразность здесь становится руководящим принципом осмысления всей жизненной действительности, и в том числе, естественно, эстетической.

Ничего удивительного нет в том, что *идея вещи и вещь в формах человеческой деятельности совпадают, отождествляются*. *Вещь несет идею в себе*. Насколько так представлял дело Платон, разговор особый, но что, разделив смысл вещи и вещь, он сохранил их единство — это тоже факт.

Красота, захватывает у Платона всю сферу человеческого бытия. Она есть особая

форма выражения человеческих смыслов. Поэтому созерцание вещей происходит через призму этих смыслов, и в том числе, естественно, через призму идеи прекрасного, отделенной от самих вещей и представленной как субъективная способность. Если бы ее, красоты, не существовало в «чистом» виде, т. е. как *всеобщей формы отношения* человека к действительности, было бы невозможно оценить меру красоты в каждом и любом предмете — как естественно-природном, так и нравственно-человеческом.

Что же такое прекрасное само по себе, в своем положительном содержании? «Оно не есть просто «реальное» чувственное. Оно и не есть просто идеальное умственное, — пишет А.Ф. Лосев. — По Платону, это — *некая средняя область*, не чувственная и не умственная, а такая, *которая сразу есть и то, и другое*. Красота есть бытие вполне самостоятельное, нейтральное в отношении обеих сфер. Она ни «идеальна», ни «реальна». Она — и не логическое построение и не чисто алогическое вдохновение, экстаз. Она *экстатический ум и умственный экстаз*. Эти два основных элемента наличны как в эстетическом сознании, так и в его предмете» [11, с. 186].

У Гегеля позже обнаружится такая же позиция: «В отличие от непосредственного существования предметов природы чувственное в художественном произведении возводится созерцанием в чистую видимость, и художественное произведение находится посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью. Оно еще не является чистой мыслью, но, вопреки своему чувственному характеру, уже не представляет собой голого материального существования, подобного камням, растениям и живым организмам. Само чувственное в художественном произведении принадлежит сфере идеального, но, в отличие от научной мысли, это идеальное существует вместе с тем внешне в форме вещи» [10, с. 44—45]. Таким же образом дело оценивает современник Гегеля английский теоретик искусства С.Т. Кольридж: «Искусство в целом, то есть

живопись, скульптура и музыка, — посредник и примиритель природы и человека. Это возможность очеловечивания природы, возможность внедрения человеческих мыслей и страстей во все явления, которые человек созерцает: цвет, форма, движение и звук — это элементы, которые объединяют искусство, сливаясь в единую нравственную идею» [12, с. 223].

Критическое отношение к концепциям, трактующим искусство как познание, должно быть, мягко скажем, более осторожным, чем выражение его в модернизме и постмодернизме. Гегель, как будто стоявший на этих позициях, на позициях искусства как познания, мышление понимает как всеобщую форму, проявляющуюся в любой сфере деятельности человека, в любой форме субъективности и в любой форме объективной действительности. В «чистой» форме оно проявляется только в философской рефлексии. В эстетике рефлексия его отягощена содержанием и материалом произведения искусства.

«Платоническая красота, — говорит А.Ф. Лосев, — хочет в восторге, в чувстве найти знание, хочет понять восторг и чувство как метод познания; и она хочет знание наполнить чувством, наслаждением, восторгом» [11, с. 187]. Платон, как видим, нам помогает здесь преодолеть не только дуализм чувственного и рационального в категории прекрасного, но и иррационализм, которым преисполнено современное искусство. Созерцание идей, чистое созерцание через форму красоты восходит к *истине эстетического предмета*. Категория красоты здесь *столь же необходима, как категория пространства* у Канта для созерцания вообще. Это форма, отделяющаяся от предметной действительности только в нашей рефлексии. Созерцание эстетического предмета и есть эстетическое сознание по Платону.

Эта позиция Платона позволяет удерживать рационально-логическое содержание в составе деятельности созерцания, причем деятельности продуктивной. Продуктивно-творческий момент здесь сохраняется даже в предельной абстракции созерцающей

и мыслящей способностей, предстающих как одно и то же: *созерцаются чистые смыслы*, движение которых есть порождение все новых и новых образов одного и того же.

Тем самым решается вопрос о единстве и тождестве идеи и ее предмета. Красота ума, или чистое эстетическое сознание, порождает красоту души. Красота же души порождает телесную красоту, так как душа есть то, что движет телом. *Движение осуществляется от чистой идеи прекрасного к вещам, которые становятся красивыми благодаря этой творящей ее силе.* Это обстоятельство, выраженное Платоном, даже нет необходимости «переводить» на современный язык: современная диалектика в полной мере впитала в себя этот момент и удерживает его в диалектике предметно-преобразовательной деятельности. И выражает в категориях опредмечивания и распредмечивания, объективации и субъективации. Здесь всегда присутствуют и смысл, и созерцание. Это, естественно, в полной мере относится и к художественной деятельности. Поэтому мыслящее созерцание — это не только способность воспринимающего художественное произведение, но внутренний момент творчества самого художника.

Поэтому красота — не только деятельная категория, подчиняющая себе чувственное созерцание и творческий процесс художника, — воплощенная в произведения искусства, она есть эстетический предмет, который красив сам по себе, поскольку в нем красота воплощена. Эстетический предмет тем и отличается от других, что он есть объективная чувственно-вещественная, воспринимаемая зрением и слухом *внутренняя жизнь*, глубокие человеческие чувства и ощущения.

Эстетическое есть там, где красота неотделима от самих вещей. Ибо красота — это категория движения человеческой чувственности, в которой, красоте, спрятано истинное содержание созерцаемых вещей. Здесь, конечно, содержится глубочайшая *проблема тождества красоты и истины*, того их единства, на которое любят очень часто указывать, но которое требует логико-тео-

ретического разъяснения и выражения в *форме понятия*. Подобно тому, как мало в чувствах иметь Бога, абсолют должен быть выражен в абсолютных формах бытия, т. е. в логике.

Но эстетический предмет есть не просто нечто внутреннее. Он всегда есть и нечто внешнее. Он есть внешнее выражение внутреннего, синтез внешнего и внутреннего, синтез сущности и явления, единство противоположностей — «души» и «тела». В эстетическом предмете внутреннее обязательно есть и внешнее, а внешнее есть внутреннее. Малейшая дисгармония между тем и другим приводит уже к нарушению самого принципа эстетики. Поэтому Платон и требует гармонии между внутренним и внешним, между душой и телом.

При созерцании эстетического предмета в сознании необходимо возникает ощущение некоей особой действительности. Красота приобщает нас к другому, возвышенному, миру и заставляет отрицательно характеризовать нашу обыденную действительность. Эстетический предмет таков, что он насильственно отрывает от пошлостей обыденной жизни и погружает в мир красоты. Понятно, что это «погружение» не является чисто рациональным и осознаваемым. Но красота всегда удивляет.

Идея красоты принципиально отличается от прочих идей своей особой связью с чувственным миром. В этом отношении она занимает совершенно исключительное место среди других идей. То, что идеальное вообще каким-то образом представлено в чувственном, есть, по Платону, дело исключительно идеи красоты. То, что мы можем *видеть идеальное*, возможно только через идею красоты. Она обеспечивает *максимальную* явленность чего бы то ни было. [10, с. 226].

Эстетические категории, надо заметить, не есть определения непосредственного чувственно-предметного содержания произведений художественной культуры. Суть художественного произведения заключается в способности через внешний чувственный материал выразить чувственное содержание субъективности человека, те или

иные его представления и идеи. Это-то и значит, что художественно оформленный чувственный материал является эстетическим предметом.

Поэтому и для эстетического сознания, по Платону, необходим не только синтез чистого ума с чувственностью. Для него необходимо еще *воплощение* этого синтеза, но не во внешней вещи, что давало бы эстетический предмет, а в самой субъективной сфере в качестве ее *чистых смыслов*.

Идеальные синтезы, осуществленные в эстетическом предмете, через восприятие этого предмета входят в сферу чистых смыслов человеческой субъективности и здесь становятся антиципирующими схемами сознания и нормами всей человеческой деятельности, включая, как уже понятно, ее творческую форму. Чтобы было возможно эстетическое суждение, необходима идея прекрасного, необходимо понятие красоты, — которые, конечно же, представлены как на стороне субъекта эстетического творчества, так и на стороне субъекта эстетического восприятия.

В идеальном синтезе мышления и чувственности участвует весь состав человеческой субъективности, вне опоры на сложившиеся формы внутри сознания он, этот синтез, невозможен. Эстетический предмет в качестве произведения искусства есть осуществленный *идеал красоты*. Это и есть то самое тождество идеи и вещи, которое теперь получило свободное движение в стихии человеческого бытия — в образе произведений искусства.

Контекст этих рассуждений о философских началах эстетического совсем не по случайности включил в себя аналогии искусства с наукой. Проблема конкретного тождества красоты и истины и ее положительное разрешение в классических традициях философии и эстетики намекает на необходимость научное содержание также выражать в теории под образом красоты. И не просто со ссылкой на случайную мысль ученого мира «истинно, потому что красиво», а как требование научно-художественной формы языкового выражения понятия.

В истории философской культуры есть оценки «Науки логики» Гегеля с позиции красоты — как совершенно выстроенное здание человеческого мышления. Как готика мысли. Как музыкальная симфония. Как гармонический синтез определений постигающего мышления.

Красота спасет мир. Но только тогда, когда она, как форма чувственного выражения истины, совместится с добром как формой человеческой деятельности, интенцией своей направленной на осуществление исторического человеческого идеала. И синтез их — это синтез в гармоническую форму человеческих общественных отношений, суть которых и выражает реальный земной человек. Человек — самоцель истории. С него все начинается и им все кончается. Не Бог в начале и конце. Один из пилотов американского бомбардировщика, сбросившего атомную бомбу на Хиросиму, позже предложил в следующий раз расцветить небо цветными парашютами, чтобы ликующая от красоты радость людская обратилась к небу, не ведая, что с неба падет человеческое зло, несущее смерть самому человеку. Красота спасет мир, когда будет воплощена во все формы человеческого бытия, когда она своей истиной и добром в реальных чувственных формах будет «насиловать» входить в душу каждого человека. И тем самым освободить его от лжи и безобразия. Достоевского следовало бы понять так...

Литература

1. *Ильенков Э.В.* О «специфике» искусства // Искусство и коммунистический идеал: избранные статьи по философии и эстетике. М.: Искусство, 1984. С. 213—233.
2. *Ильенков Э.В.* Что там, в Зазеркалье? // Искусство и коммунистический идеал: избранные статьи по философии и эстетике. М.: Искусство, 1984. 349 с.
3. *Бабель И.* Избранное. М.: Художественная литература, 1966. 494 с.
4. *Христиансен В.* Философия искусства / Пер. Г.П. Федотова; под ред. Е.В. Аничкова. СПб.: Шиповник, 1911. 291 с. (Библиотека современной философии; вып. 7).
5. *Выготский Л.С.* Психология искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с. (Из истории советской эстетики и теории искусства).
6. *Платон.* Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1968—1972. Т. 1: Гиппий Большой. 1968. С. 149—187.

7. Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1968—1972. Т. 1: Ион. 1968. С. 131—149.
8. Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1968—1972. Т. 2: Пир. 1970. С. 95—157.
9. Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1968—1972. Т. 2: Федр. 1970. С. 157—223.
10. Гегель. Эстетика: в 4 т. / [Под ред. с предисл. М. Лифшица]. М.: Искусство, 1968—1973. Т. 1. 1968. 312 с.
11. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. 716 с.
12. Колридж С.Т. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. 347 с.

Поступила 02.03.2020

Лобастов Геннадий Васильевич — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии Московского авиационного института (национальный исследовательский университет) — МАИ, (Россия, 125993, Москва, Волоколамское ш., 4), Президент Российского философского общества «Диалектика и культура», lobastov.g.v@yandex.ru

References

1. П'енков Je.V. О «specifike» iskusstva // Iskusstvo i kommunisticheskij ideal: izbrannye stat'i po filosofii i jestetike. М.: Iskusstvo, 1984. S. 213—233.
2. П'енков Je.V. Chto tam, v Zazerkal'e? // Iskusstvo i kommunisticheskij ideal: izbrannye stat'i po filosofii i jestetike. М.: Iskusstvo, 1984. 349 s.
3. Babel' I. Izbrannoe. М.: Hudozhestvennaja literatura, 1966. 494 s.
4. Hristiansen V. Filosofija iskusstva / Per. G.P. Fedotova; pod red. E.V. Anichkova. SPb. : Shipovnik, 1911. 291 s. (Biblioteka sovremennoj filosofii; vyp. 7).
5. Vygotskij L.S. Psihologija iskusstva. 2-e izd., ispr. i dop. М.: Iskusstvo, 1968. 576 s. (Iz istorii sovetskoj jestetiki i teorii iskusstva).
6. Platon. Sochinenija: v 3 t. М.: Mysl', 1968—1972. Т. 1: Gippij Bol'shij. 1968. S. 149—187.
7. Platon. Sochinenija: v 3 t. М.: Mysl', 1968—1972. Т. 1: Ion. 1968. S. 131—149.
8. Platon. Sochinenija: v 3 t. М.: Mysl', 1968—1972. Т. 2: Pir. 1970. S. 95—157.
9. Platon. Sochinenija: v 3 t. М.: Mysl', 1968—1972. Т. 2: Fedr. 1970. S. 157—223.
10. Gegel'. Jestetika: v 4 t. / [Pod red. s predisl. M. Lifshica]. М.: Iskusstvo, 1968—1973. Т. 1. 1968. 312 s.
11. Losev A.F. Istorija antichnoj jestetiki: Sofisty. Sokrat. Platon. М.: Iskusstvo, 1969. 716 s.
12. Kolridzh S.T. Izbrannye trudy. М.: Iskusstvo, 1987. 347 s.