

ГЕНРИХ ЛАНЦ

Относительность эстетического¹

Среди философских дисциплин логика пользуется репутацией негибкой и завершенной науки. Уже такой авторитет, как Кант, заявил, что она достигла счастливой стадии бесчувственности к любым существенным изменениям или улучшениям: «Со времен Аристотеля она не принуждена была сделать ни одного шага назад»². Любителям закона и порядка высокое небо идей рисует прекрасный вид незаблемых законов, которые, подобно неподвижным звездам, появляются и гаснут в той же последовательности, как и выходят в свет учебники по этой дисциплине. Но кто в наше беспокойное время желает быть похожим на таких звездочетов?

В действительности же история философии полна противоречий. Причем именно Кант изобрел принципиально новую логику, громко назвав ее трансцендентальной. Судьбой ей было предначертано революционно перевернуть не только бесплодную область философии, но также политическую и экономическую жизнь. Разве К. Маркс не был духовным последователем Канта? Логика, как и политика, также находится в состоянии революционной подвижности — такова оборотная сторона стагнации и завершенности. Даже для весьма посредственного ума после Канта не так уж сложно открыть что-либо новое в логике, поскольку ее область бурлит идеями и на ее плодородной почве постоянно произрастают новые мощные разделы мысли, будь то позитивизм или семантика.

В противовес логике эстетика и философия искусства всеобщее признают прямой противоположностью завершенности. Это область, где расхождение во мнениях и разнообразие взглядов и теорий кажутся на-

¹ Перевод выполнен Ольгой Поповой по изданию: *Lanz Henry. Aesthetic relativity* // Stanford University. University Series. Language literature, v. 7, no. 1 AMS Press, Inc. New York, 1967. P. 3—20.

² *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. с нем. Н.О. Лосского. СПб., 1993. С. 17.

столько огромными, что некоторые эрудированные писатели (а особенно некоторые очень эрудированные) ничего кроме путаницы не замечают. Каждому хочется сказать что-либо отличительное, принципиально новое и сокрушительно критическое в адрес кого-нибудь еще. «Если сейчас мы начнем рассматривать, — пишет авторитетный автор в области эстетической критики, — каковы были результаты, добытые лучшими умами, размышлявшими над эстетическими вопросами на основе того явного и доступного опыта, который предлагается искусством, мы обнаружим практически одну только пустоту. Несколько догадок, масса намеков, множество отдельных тонких наблюдений, немного блистательных предположений, огромное количество разглагольствований и приземленной поэзии, *непрекращающаяся путаница*, засилье догмы, немалый набор предубеждений, причуд, фантазий, избыток мистицизма, немного искренних размышлений, различных случайных, бессвязных воодушевляющих идей, многозначительных намеков, случайного *apperçus* — обо всем этом можно сказать без преувеличений: такова сохранившаяся до нашего времени выстроенная эстетическая модель».

Действительно ли все так плохо с эстетикой? Когда много лет назад я, будучи студентом философии в Гейдельберге, бросал презрительные взгляды многообещающего исследователя логики на так называемую философию искусства, то испытывал своего рода удовольствие, обнаружив, как мне казалось, невероятный хаос, господствующий в этой поверхностной, неточной дисциплине, безнадежно находящейся во власти частного мнения и догмы. Мне казалось, что все говорили на разных языках, что нет даже двух ученых в области эстетики, согласных по какому-нибудь вопросу. Намного позже я пришел к заключению, что это мое юношеское удовлетворение, даже если его разделяет и множество специалистов в этой области, было доказательством и результатом моей замечательной философской предрасположенности к изысканному непониманию. Но, вступив в пору зрелости, я уже не замечал разницы между *X* и *Y* в эстетике, причем в плане словесного выражения *Y* могло быть сформулировано так, что звучало очень похоже на *X*. Я начал понимать, что специалисты в эстетике очень редко расходятся во мнениях, возможно только на словах, и вся история эстетики, по сути, достаточно однообразна. Я все еще стараюсь придерживаться этой позиции, достигнутой уже в зрелости, хотя даже сейчас не мог бы ругаться за совершенную правильность понимания значения каждого *x* и *y* в эстетике. Я знаю только, что сказать что-либо новое в эстетике гораздо сложнее, чем, например, в логике или даже в этике. Что в эстетике, как и в теологии, по видимому, практически невозможно открыть поистине новую идею, которая еще не звучала бы в той или иной вербальной форме.

Но различия в форме, даже вербальной, нельзя считать несущественными и оставлять без внимания. Когда Клайв Белл³ утверждает,

³ Клайв Белл — английский художник, деятель искусства, критик.

что эстетический опыт имеет особую природу, и когда другой специалист — профессор Ричардс⁴ — возражает Беллу и настаивает, что никакого специфического эстетического опыта нет, студент, находящийся на начальном этапе изучения эстетики, приходит в недоумение и даже не знает, что и думать. Но если он не принимает сторону кого-либо из философов (неважно на какой стадии обучения он находится) и мыслит сам, то вскоре приходит к выводу, что оба почтенных специалиста — как то обычно и бывает — говорят о двух разных вещах, используя одни и те же слова. Таким образом, они противоречат друг другу только на словах, но не по сути. Суждения Ричардса обусловлены, по существу, его праведным негодованием относительно утонченной позиции так называемых эстетов, которые, требуя отказа от этики, равно как и от логики, гордятся своей параноидной наследственностью, тешат себя иллюзией, что их жизнь превосходит жизнь среднего стада, потому что они предпочитают носить чудовищные галстуки и манерно курить сигары. В противовес этим заблуждениям юношеской напыщенности, которая в более зрелом возрасте способствует распространению моды на фашистские и нацистские идеи, Ричардс настаивает на том, что нет специфического, а конкретнее «рафинированного» или «окультуренного» эстетического чувства, отделяющего его носителя от низшей расы, от всего остального человечества. Но Клайв Белл не говорит об этой эстетической отчужденности, он просто хочет обосновать уникальность любого эстетического опыта — будь то незначительного или огромного — в противоположность опыту, обусловленному теоретическим интересом или связанному с практической работой. Я думаю, профессор Ричардс согласился бы, что существует огромная разница между интересом к работе и интересом к музыке, несмотря на то, что профессиональный музыкант, несомненно, «работает», когда пишет музыку, и что профессор Ричардс получает от своей работы эстетическое удовольствие. Случайное совпадение этих двух моментов еще не говорит об их тождественности.

Другой пример: Баумгартен, основатель эстетики, определяет прекрасное как эстетическое (чувственное) знание. Кант, использовавший труды Баумгартена в качестве учебника по эстетике, настойчиво предупреждает нас об ошибочности трактовки прекрасного как разновидности знания. Мы снова столкнулись с полным противоречием. Студент вновь в недоумении, эрудированный ученик раздражен. Почему? Кант подразумевает под «знаниями» нечто отличное от того, что имеет в виду Баумгартен, используя то же слово. Кант говорит о *научном* знании, о математической *интерпретации* фактов природы. Баумгартен имеет в виду *осведомленность*, знание окружающего нас мира еще до применения к нему математического инструментария. Кант думает о небесной механике, Баумгартен — о земной гуманности. Но в этом последнем

⁴ А. Ричардс — представитель неопозитивистской эстетики.

смысле Кант бы также не возражал (чего он, собственно, никогда и не делал) против рассмотрения прекрасного как разновидности знания. Ибо основание его эстетики покоится на чувственности, причем именно чувственность сопровождает процесс получения нами знания. Ценность вещей мы также познаем через ощущение. Но это уже не научное знание. Кто-нибудь, подобно Канту, может возразить против использования в последнем случае термина «знание», но станет использовать слово «мудрость», желая подчеркнуть момент осведомленности о ценности и целевом предназначении вещей. Но, преодолев однажды такое вербальное противоречие, мы также сможем назвать это разновидностью знаний. Ибо, хотя в физической природе ценности и цели не существуют, они, несомненно, являются неотъемлемой частью нашей поведенческой среды. Хотя мы можем творить свои ценности, мы тем не менее изучаем огромную их часть в процессе их творения. И то, что мы изучаем, составляет наше знание — не правда ли?

Мы видим, таким образом, что львиная доля противоречий в эстетике заключена в природе естественно возникающего заблуждения, рожденного нашей привычкой использовать одни и те же слова для определения разных вещей, а также из нежелания быть выше всяких слов. Кто-нибудь может возразить: но как можно быть выше всяких слов? Разве язык не является единственным инструментом общения? Или вы предлагаете русскому или итальянцу жестикуляцию в качестве эффективной помощи в понимании философии?

Не хочу показаться несерьезным, но вопрос языка и его ясности преобладает в умах некоторых современных философов, особенно среди нежелающих называться «философами» и тайно презирающих это устаревшее греческое слово. Как раз по этой причине мне хотелось бы немного подробнее рассмотреть спорный вопрос языкового выражения. Его природа далеко не исчерпывается тем, чтобы сбивать с толку. Языковое выражение предназначено также для того, чтобы быть формулой для духа, заключающей в себе весь эстетический подход в целом. Это простая формула, которая, если и не полностью исключает путаницу, то, по крайней мере, существенно снижает ее риск. Именно в этом и состоит понимание всего моего подхода к эстетике.

Для начала необходимо осознать, что ясность, особенно в философских дисциплинах, заключается не в закреплении за каждым используемым словом готового определения, а также не в сведении всего к неразумному свидетельству пяти чувств. Несомненно, существует ясность, так сказать, более высокого порядка, которую нельзя достичь определениями и доказательствами. Самые интересные вещи в философии, такие как отношения между символом и фактом или между словом и его значением, не могут быть *высказаны* (*be said*). Они могут быть только косвенно *показаны* (*be shown*) посредством тонких, запутанных и даже мошеннических приемов. Это преднамеренное последовательное мошенничество и есть философия. Ее язык не является ни исключитель-

но, ни даже первоначально предметом *высказывания*, также как музыка не является в первую очередь предметом прослушивания (*hearing*). Философ неизбежно имеет в виду нечто отличное от того, что *высказывает*, так как это *высказываемое* им — только намек. Причем намек, предвзвременно подразумевающий искреннее желание понять это. Это разновидность *показывания*, а не *высказывания*. Конечно, это *показывание* не является чем-то вроде физического указывания, которое является основой проверенной истины. Философ обозначает свои идеи по-разному: *высказывая* парадокс, используя разговорное слово или выражение, где что-либо определенно технически обозначает (такое как: *Die Welt ist alles, was der Fall ist*⁵), опровергая мнения вымышленных оппонентов и, главным образом, доказывая бессмысленность многих философских утверждений. Последнее было любимым девизом Сократа. Доказывая бессмысленность некоторого философского утверждения, Сократ обычно добивался не только негативного, деструктивного анализа, но и позитивного конструктивного результата, приближая своего слушателя к истине с каждым новым витком бессмысленности. Кажется, что сам он никогда не говорит истины. Тот же метод с некоторыми изменениями был в дальнейшем использован философами всех времен, широко применявшими парадоксы и очевидные противоречия для демонстрации скрытой правды, которую они не могут *высказать*. Что есть Тертуллианово *credo quia absurdum*? Что есть *De docta ignorantia* Николая Кузанского? Что есть христианская Троица? Почти каждый отец церкви вновь подтверждает одну и ту же идею: Троица — это возвышенная нелепость, если кто-либо тщетно пытается объяснить ее словами, и это самая глубокая истина, если желать быть выше всяких слов. Что есть гегелевский град противоречий, которые, как предполагается, сопровождают абсолютную истину по беспокойной тропе сознательно культивируемых несовместимостей? Что ж, такова философия. История философии это история нелепостей. Что-либо ясно *проговоренное* в философии — крайне скучно и граничит с тривиальностью.

Тогда, если идеальная ясность недостижима, если трудно даже сделать попытку достичь ее, если вызывает сомнение потребность в ней (поскольку я полагаю, что идеал ясности свел бы наши знания к очевидности и банальности), не равносильно ли это призыву выражаться неясно? Не вернемся ли мы ко временам Фихте и Шеллинга, когда философ (хотя бы в Германии) для того, чтобы иметь какой-нибудь академический вес в обществе, особенно среди студентов, должен был быть настолько глубокомысленным, чтоб никто не смог последовать за ним без крайнего, величайшего напряжения и усилия? Конечно, нет! Только мы должны понимать, что идеал ясности в философии имеет качественно иную природу, нежели идеал ясности в науке или математике. Иногда

⁵ «Мир есть все то, что имеет место» (нем.). — Первый тезис «Логико-философского трактата» Людвиг Витгенштейна. — *Прим. ред.*

трудно понять математические утверждения. Но даже одаренный математическим талантом или просто способностью понимать человек ничего не может поделаться с истиной, если она уже доказана. Но философские утверждения не могут быть доказаны. Их даже нельзя прояснить, как в математике, а можно только описать или косвенно *показать*. И это косвенное *показывание* предполагает не только необычный талант или интеллектуальную способность, как в математике, но еще и обязательную этическую предрасположенность и необходимое *желание понять*. «Прекрасное как вид знания» — очевидно, если мы готовы включить в термин «знание» (knowledge) знакомство с ценностью вещей, которое достигается посредством *разумного* (*intelligent*) чувства.

«Прекрасное как отличное от знания» также достаточно очевидно, если мы согласны с Кантом, что «знание» (*Erkenntnis*) является синонимом науки.

Желание понять — редкое качество среди философов. В каждом отдельном случае словесного конфликта им всегда кажется, что намного важнее выразить свое несогласие, чем найти причину разногласий или заложить общее основание для взаимопонимания. В книгах и в клубах, во время общественных встреч и даже частных дискуссий философы обычно выбирают бесполезную политику взаимоопровержения. Они переходят к интеллектуальному уничтожению друг друга. Их любимая игра — предъявлять друг другу обвинения в «скрытом противоречии». Платон противоречит себе. Кант противоречит себе. *Без* «вещи в себе» в «Критику» Канта невозможно войти, а с «вещью в себе» невозможно на почве этой «Критики» остаться⁶.

Каждый противоречит себе. Почему? Потому что в разных контекстах одни и те же слова означают разные вещи. Виндельбанд установил пять различных значений термина *Ding an sich* у Канта. Некоторые ученики Виндельбанда нашли еще больше. Было ли бы целесообразно для Канта в связи с этим писать математически: (*Ding an sich*)¹, (*Ding an sich*)², (*Ding an sich*)³, (*Ding an sich*)ⁿ? Желаящий его понять ясно видит, какие значения вложены в эти слова в каждом отдельном случае. И я убежден, что, действуя математически, мы не усовершенствуем ни его стиль, ни понятность. Это не Кант, если он незначительно не изменяет значение выражения *Ding an sich*. Это выражение само по себе появляется в разном свете в разных референциальных контекстах. И очень важно, чтобы читатель открыл эти различия самостоятельно. Читателю следовало бы не радостно наслаждаться внутренними противоречиями у Канта и его, по видимому, слабой силой экспрессии, а помочь бедному философу на трудном пути коммуникабельности, проявляя собственную творческую инициативу по вопросу интерпретации. Кант всегда трогательно педагогичен. В своем педагогическом рве-

⁶ Критическая формула Ф. Г. Якоби из его статьи «О трансцендентальном идеализме» (1786). — *Прим. ред.*

нии он прибегает к излишней математической точности и предает ясность философскую. Читатель должен это понять. Он должен осознать: то, что говорит философ, может быть ужасно противоречивым, а то, что он имеет в виду, все же абсолютно верным. Гегель это осознал и понимал каждого, не соглашаясь ни с кем. И я утверждаю, что из всех когда-либо живших мыслителей, Гегель демонстрирует наибольшую интеллектуальную толерантность. Он знал, как найти и восстановить действительное значение помимо и без всяких слов.

Тем не менее мой совет читателю практиковать интеллектуальную толерантность не стоит расценивать так, будто мнения других людей всегда должны почитаться наобум. Во-первых, лично я не чувствую себя обязанным уважать любое мнение по любому предмету. Во-вторых, я не думаю, что философия, в особенности эстетика, — это дело мнения. Это предмет чистой, объективной истины. Но даже если истина и может быть, позвольте сказать, абсолютной и объективной, наше представление о ней, очевидно, обусловлено многими субъективными и объективными факторами. У каждого из нас свой собственный подход (возможно) к одной и той же объективно существующей истине. Мы видим ее по-разному и с разных точек зрения. Но различие не обязательно сводит наше представление к статусу простого мнения. И если у кого-нибудь искаженный взгляд, я не обязываю уважать его представление, а скорее обязываю его откорректировать.

Интеллектуальную толерантность также не следует интерпретировать в том духе, будто каждое философское утверждение содержит в себе зерно истины, которое я призван извлечь. В том примере, где Баумгартен говорит о том, что прекрасное — это разновидность знаний, он прав в чувстве (*sense*), на которое опирается, делая подобное заявление. Он говорит нам правду, полную правду, а не какую-то ее часть. И когда Кант утверждает, что прекрасное ни при каких условиях не идентично знаниям, он также полностью прав в чувстве, на которое опирается, используя слово «знание». Бесхарактерный эклектизм не родственен интеллектуальной толерантности. Последняя предполагает не пассивную восприимчивость разнообразных гетерогенных взглядов, а активное желание и возможность пересмотреть эти взгляды с определенной точки зрения, сделать их значимыми вне зависимости от чьего-либо постороннего мнения и очистить чувство, на основе которого эти взгляды могут согласовываться между собой в рамках определенной личной позиции.

Это, как я надеюсь, вполне выражает настроение данного пролога. Я попытаюсь показать, как самые разнообразные эстетические теории, кажущиеся зачастую противоречащими одна другой, имеют общее основание. Дело не в том, что они отчасти верны, а отчасти ошибочны, а в том, что они представляют собой формы индивидуального видения одного и того же фундаментального опыта, находящего свое вербальное выражение в разнообразных концепциях, в чем-то адекватных, а в

чем-то непроработанных. Объект видения можно распознать во всей его полноте только с помощью прогрессивной интеграции. Я утверждаю, что Платон и Аристотель, непримиримые, как казалось во все времена, оппоненты, представляют одну и ту же теорию. Равно как и эстетический идеализм Бенедетто Кроче есть всего лишь иной способ выражения реализма Сантаяны. Точно так же, как и классическая чистота Рафаэля и Баха и деструктивное буйство сюрреалистов, это различные способы выражения одной и той же силы.

Я не ставлю себе целью уменьшить неразбериху. Да, она велика, но не безнадежна. В наши тревожные времена она стала огромной. Из-за разногласия мы позабыли абстрактные сферы эстетических теорий и опустились до уровня практического восприятия искусства. Французский мыслитель-романтик XVIII века, такой как Руссо, мог бы категорически не согласиться с классическим пуристом вроде Буало. Но и при рассмотрении самих эстетических фактов их следует сопоставить с очень похожей, почти идентичной группой фактов: французским языком, французской литературой, французским искусством. Когда поколение итальянских поэтов «открыло» нечто радикально новое, вроде прекрасных поэтических возможностей своего родного итальянского языка (Данте), им пришлось значительно видоизменить свои эстетические теории. И на протяжении столетий, отделявших Данте от Джорджо Триссино, они оставались, так сказать, в шатком положении, колеблясь между традиционной преданностью латыни и крайним энтузиазмом по поводу итальянского. Такого рода открытия мы делаем постоянно на индивидуальном и коллективном уровнях. В связи с социальными и экономическими сдвигами радикально изменяются и наше понимание прекрасного, и наша ориентация в искусстве. Многие территории, ранее не возделанные, открыты теперь для искусства и отданы под контроль прекрасного. Фотография — уже не бездушная механическая репродукция трупов семьи, а креативный вид искусства — *sui generis*, в рамках которого каждый может выбрать для себя разнообразные формы творческого воображения. И для этого не требуются годы профессиональной подготовки. Фотография обладает огромной демократической ценностью, приводя прекрасное в активный контакт с массами. С ее помощью совершенствуются стандарты обыденного восприятия природы, повседневной жизни и человеческого самовыражения. Она заставляет миллионы разного рода эстетически бесчувственных людей быть внимательными к характерным и творчески интересным деталям, тренировать свою избирательность и уметь переводить структуру практической объективной реальности на язык света и тени. В этом смысле фотография воспитывает в потерянном человеке художника. Ее воспитательная ценность объективна и не вызывает возражений.

Переплетное дело — это еще одно ремесло более или менее ясно возникающее в настоящее время в качестве формы художественной деятельности. В отличие от фотографии оно менее популяризированное

и не столь привлекательное. Кто, например, считает, что переплетное дело — это художественный процесс? И все же. Подобно изображению крыла ангела или форме вазы, возникновение которых потребовало много столетий различных экспериментов, книга также может в своем настоящем виде стать красивой формой, эстетическим наслаждением для глаз и для ощущений, оставаясь при этом настолько сдержанной в своей красоте, что ее прелестный вид не будет отвлекать от интеллектуальной цели. В отличие от переплета, суперобложка — это эстетическое уродство, коммерчески разработанное для привлечения наших взглядов к витринам и побуждающее купить книгу.

Важность переплетного дела в качестве эстетического фактора, конечно, выводится из важности книги в нашей цивилизованной системе жизни. «Тот, кто впервые сэкономил труд переписчика с помощью печатной машины, — пишет Карлейль, — расформировал наемные армии, сверг всех королей и все сенаты, сотворил совершенно новый демократический мир». Книга является символом нашей цивилизации не меньше, чем часы или электрическая лампочка. Как и пианино, это признак семейной жизни и уюта. Даже в таких семьях, где чтение — редкое занятие, книга тем не менее рассматривается как часть мебели, заставляющая гостя верить, что хозяин и хозяйка — образованные люди. А кто не хранит в своих детских воспоминаниях изображение Библии — эмоциональное сочетание набожности, хорошего вкуса и умиротворения. Книга, как абстрактная форма слегка искривленного восьмиугольника, эмоционально более богата и, конечно, более изыскана, чем стул или стол. Она очень проста, но при всей видимой простоте она более логична, чем, например, кресло, которое с эстетической точки зрения всего лишь некий фон или штампованный слепок с человека, находящегося в своей наименее художественной сидячей позе. Придавать книгам красивый вид и держать их в руках — это эстетическая проблема печатного дела.

Существует и другая интересная особенность, общая для печатного дела и фотографии. В них абстрактное эстетическое воображение объединяется с обычной физической работой. В Средние века художник был ремесленником. Он принадлежал к гильдии, должен был знать не только технику живописи, но и все относящееся к ней от А до Я. Не имея возможности постоянно покупать себе краски, он должен был сам научиться их получать, делать их более долговечными, смешивать. За долгие годы ученичества художник постигал экономическую и материальную рутину ремесла. Но в наше время художник почти полностью освободился от ручного труда. Он больше не ремесленник. Он не принадлежит к рабочему классу. Когда в Советской России все были повышены (или понижены, что зависит от вашей точки зрения) до благородного звания рабочего, художники и профессора были оскорблены. Художник видит себя по существу интеллектуалом. Он выполняет, как сам говорит, творческую работу. Хотя концертный пианист и работает

всю свою жизнь руками, но считает абсурдным (и, я думаю, это справедливо) называть себя работником физического труда. Падеревски⁷ был, без сомнения, человеком творческим, несмотря на легендарные 10 часов в день за пианино. Другими словами, художник психологически отделяет себя от труда и от обычных производственных процессов в сфере материальной экономики. Я считаю, что это нездоровая ситуация. И как раз такие виды искусства, как фотография и переплетное дело, приводят художника в чувство, не вызывая в нем протеста, незаметно для него самого. Оставаясь художниками, одаренными воображением, хороший фотограф и хороший переплетчик-любитель должны выполнять значительную часть ручной работы и приобретать навыки и профессиональные знания, связанные с элементарными техническими особенностями их профессиональной или любительской деятельности. Эта тенденция распространилась с тех пор, как только все оказались вовлеченными в социальные процессы. И скромное положение переплетчика или фотографа должно отрезвить художника от отчужденности и кичливой интеллектуальности и доказать ему, что любой вид искусства, каким бы духовным он ни был, — это реально осуществляемый на практике процесс, а не просто божественный дар или вдохновение.

Также и разработка дизайна одежды. За последние 40–50 лет она изменила внешний вид нашей цивилизации. Возьмем, например, американку. Как продукт искусства она не отличается особой художественностью. Она была создана, или пере-создана, мужчиной. Ее удобный натуральный костюм, который может показаться ее бабушке ужасным, облегает и эстетически улучшает естественные очертания ее тела. Это художественное достижение нашего времени. Карлейль, в своем романе «Сартор Резартус» писал: «Увидев немецкую модную одежду XV века, мы могли бы улыбнуться, как и, возможно, немцы из прошлого, живи они сейчас, увидев наши предметы мужского туалета, перекрестились бы и воззвали бы к Деве Марии».

Трансформация впервые была опробована на сцене. В связи с этим очень интересна история современного русского балета. Гению Дягилеву, озорному администратору Нижинского, в голову пришла идея о том, чтобы первоклассные актеры сами готовили порядок исполнения ролей и сами продумывали костюмы для балетных представлений. В результате, очень скоро вся женская часть населения Парижа переняла непристойности воображения Бакста. Они отказались от своих старомодных корсетов и кринолинов и принялись шокирующе демонстрировать свою обнаженность, становясь более соблазнительными, подчеркивая то, что утаивается от восхищенных взглядов мужчин. Увеличился ли или уменьшился рост сексуальных преступлений в результате этого

⁷ *Игнаций Ян Падеревски* (1860–1941) — польский пианист, композитор и общественный деятель.

едва заметного выставления, стало на время неважно. В результате нескромного воображения Бакста, эстетика общественной жизни, танцев и общественные связи радикально изменились, каким бы ни было их воздействие на мораль.

Жалкая неразбериха в наших эстетических чувствах порождена, главным образом, именно этой ситуацией. С одной стороны, мы ничего не можем поделаться, соглашаясь с Карлейлем, что хотя на ранней стадии доисторического существования «одежда сделала из нас людей», сейчас нам угрожает то, что она «сделает из нас рекламу одежды». С другой стороны, даже самый лучший и целомудренный среди нас ничего не может поделаться, глядя с опасением и осуждением на постепенное обнажение цивилизованного человека, происходящее под предлогом естественности. Это, конечно, моральный подход — моральный также в узком смысле этого слова. Но в такой ситуации важен, очевидно, и эстетический фактор. Что же нас привлекает в современной одежде: красота или сексуальность? Можно ли назвать интерес к сексуальности чисто эстетическим? Если да, то почему тогда частью женского костюма, который наименее сексуален, является такой очевидно глупый и эстетически абсурдный элемент, как шляпа? Вряд ли есть что-нибудь более нелепое, чем современная женская шляпа. Я вполне допускаю, что она никогда не была высокохудожественной. Но в наши дни она стала верхом нелепости. Молодые американки, особенно студентки высших учебных заведений, бесхитростно решили проблему. Они переняли европейский крестьянский головной убор — косынку; но неминуемо попали под давление общественных устоев и к месту и не к месту украшают свои блузы нелепыми орнаментами, вроде искусственных грибов или винограда. Поэтому там, где отсутствует сексуальность, современное платье дегенерирует до шутки. Не становится ли от этого вся реформа платья немного подозрительной? Мы не должны недооценивать задачу профессора Тейфельсдрека⁸: «разъяснить моральное, политическое и даже религиозное влияние одежды».

Позвольте привести еще один пример расширения сферы искусства в наше время, когда богиня красоты вступает на территории, ранее недоступные ее нежному восприятию. Я имею в виду проблему городского планирования. Это опасный пункт, в котором эстетика бьет в самое сердце социальных и политических дискуссий сегодняшнего дня, поскольку существуют люди, возражающие против любого коллективно или общинного планирования, в основе которого лежит какой-либо принцип. Городское планирование — это, по большому счету, частично социалистическая идея, в искусстве оно имеет сильный коллективистский привкус. Я не имею в виду, что это явление обязательно социалистическое или что оно может быть успешным исключительно при социализме. Без сомнения, как говорит нам в своей работе Льюис

⁸ Герой романа Карлейля «Сартор Резартус».

Мамфорд⁹, в строительстве и усовершенствовании городов всегда присутствовало какое-то планирование. В Средние века может даже больше, чем в XIX веке. Но это было чем-то вроде необходимого механического планирования, мало связанного с этическим либо эстетическим взглядом. Некоторые города выросли прекрасными без подобного вмешательства. Городское планирование — это социальная проблема, и, как вид искусства, имеет совершенно недавнее происхождение. Оно было задумано как часть гигантской социальной реформы и как протест беспринципному городскому строительству индустриального и имущественного типа, что Мамфорд называет «отсутствующим планом отсутствующего города» (non-plan of the non-city).

«Стандартизация фабричных трущоб, — пишет Мамфорд, — была главным городским достижением XIX века. Где бы ни находились паровой двигатель, фабрика или железная дорога, им сопутствует истощенная окружающая среда. Чтобы это развитие не приносило большого вреда, необходим был соответствующий тип городской планировки... Если планировка города не связана с социальной активностью и нуждами, отличными от нужд геодезиста и продавца недвижимости... то проще всего организовать ее топографически — по принципу прямоугольных кварталов: кварталов одинаковых размеров, разделенных улицами и проспектами стандартной ширины. Благодаря этому плану, у инженера не возникает никаких проблем вроде несимметричных земельных участков с искривленными межевыми линиями. Посыльный может вычислить количество футов в длину и в ширину, занимаемых улицей, а адвокатский служащий может составить необходимый акт продажи, просто переписывая стандартный документ. С рейсшиной и треугольником городской инженер, не имея образования архитектора или социолога, может, в конце концов, «спланировать» столичный город. Четкость механической прорисовки, как в плане Нью-Йорка 1811 года, затушевала бы пространство возможного гражданского неразумия».

И все же вряд ли вызывает сомнение, что Нью-Йорк — красивый город. Лично я более чем согласен с таким суждением. Для меня это самый красивый город, который я только знаю. Он красив и видом, и душой. Приезжающий в Нью-Йорк вскоре начинает чувствовать уникальную личность трансатлантического гиганта, очарование его истории. Он чувствует необычайную силу, пульсирующую, как гигантское сердце, связывающую бесчисленное множество людей, собравшихся здесь со всего света. Человек осознает важную мысль, которая собирает людей вместе и организует их в партии, школы, артели, клубы, церкви и магазины. Он чувствует, что достиг чего-то: победы, триумфа. Несмотря на ужасный реализм его беспринципной индустрии, у великого города — романтический шарм. Он вырастает из океана как фантастиче-

⁹ Льюис Мамфорд (1895–1990) — американский философ техники и архитектор-проектировщик.

ская мечта. Со всей ее коммерческой прозой и трезвым практицизмом в великой американской столице есть что-то эфемерное. Она диктует свои желания миру не армиями и оружием, а деликатным механизмом символов, называемых деньгами. Возможно, нет города физически весомее Нью-Йорка, настолько яркого и эфемерного, когда он является взору. Приближаясь к нему с океана, не понять — облака перед тобой или здания. Это производит эстетическое впечатление единой, необъятной структуры. По ночам тысячи над тысячами зажженных окон переливаются, словно граненое стекло. Трудно поверить, что он выстроен из стали и бетона. Впервые в истории город как таковой, «душа города» получила физическую инкарнацию, приобрела свою характерную форму и четкие геометрические очертания. Все другие города — только предвидения, предчувствия Нью-Йорка.

Если сейчас вы попробуете сравнить этот капиталистический «отсутствующий план отсутствующего города» с тусклыми рационалистическими эманациями советских городских планировщиков, вам придется признать — он выше всякого сравнения. И неважно, насколько вы заинтересованы в их достижениях и насколько превосходны их схемы в рамках социальной этики и лучших эстетических намерениях. Это равносильно сравнению свежей красоты живого цветка с нарисованным. Но разве это аргумент против рисования цветов или даже их фотографирования? Это просто другой вид прекрасного. В чем заключается прекрасное городского планирования? Это одна из тех проблем, которая должна нас интересовать. В этих заметках я не могу ее полноценно рассмотреть, поскольку даже отдаленно не дал определений своим терминам. Но, обсуждая тему путаницы, мне все же хотелось показать, что есть проблема в этой связи, проблема как чрезвычайно этическая, так и интригующе эстетическая. А вмешательство политических отношений в этот вопрос вносит дополнительные сложности в эстетическую теорию. Вероятно, следовало бы пересмотреть что-то в глубочайшей концепции прекрасного, чтобы подкрепить ее проницательностью и опытом людей, активно вовлеченных в рациональное городское планирование.

Примеров новых, недавно открытых для эстетического исследования территорий можно добавлять практически *ad indefinitum*. Что еще более усугубляет ситуацию, так это тот факт, что даже те сферы художественной деятельности, которые все еще называются по-старому, претерпевают столь радикальные изменения, что можно говорить об их трансформации в новые формы искусства. Современное гончарное дело с новыми методами росписи и глазирования, современная мебель и стеклянная посуда существенно отличаются от того же феномена в прошлом — и в материальном, и в духовном плане. Это уже не те феномены. Возьмем, например, современную музыку. Начиная, наверное, со Скрябина и Дебюсси, она освободилась от Вагнеровско-Шопеновской эмоциональности и стала чем-то вроде отрешенного звуко-созерцания, как

выражался Скрябин. Во многом, конечно, сохранилось следование традиционной, в чем-то даже процветающей гармонии. Но сегодня многие музыкальные композиции так же далеки от «классической» музыки, как (сама) музыка от живописи. В прежнем понимании слова это больше не музыка. Это что-то вроде звукоплетения, звукопроизводства, а не то, что Бетховен и Моцарт назвали бы музыкой. И мы должны приспособиться к этим новым формам. Мы не имеем права отвергнуть их музыкальные эксперименты, высокомерно пожав плечами и сказав: «Ерунда!». Они написаны учеными и почтенными композиторами, точно знающими, что делать. Мы должны уважать их, даже несмотря на то, что временами, должен признать, это довольно сложно. Это сложно, потому что, когда я иду на концерт, я ожидаю услышать то, что привык принимать и уважать в качестве музыки. И если я слышу что-либо неподпадающее под мое «классическое» определение, я, естественно, пребываю в недоумении и иногда злюсь. Почему я должен быть подвергнут изменчивым акустическим экспериментам и обязан слушать бессмысленные шумы, если я плачу два или три своих доллара в надежде услышать «хорошую музыку»? Не всегда приходит на ум, что искомая мною трактовка может отличаться от задуманной композитором и что моя неспособность воспринимать какое-либо значение этих странных звуков может быть проблемой моего дефективного видения. Когда Генри Коуэлл¹⁰ начал экспериментировать с «тональными кластерами» и придумал идею игры на пианино с помощью локтей вместо привычных запястий и пальцев, это позабавило и шокировало публику. Даже великие композиторы того времени не смогли осознать значение этой необычной инновации, поскольку великие деятели искусства, будучи людьми, имеют склонность боготворить свои собственные эксперименты. Вспоминая великого Стравинского на одной частной встрече, на которой попросили сыграть тогда еще молодого и чувственного Генри Коуэлла. По окончании хозяйка спросила Стравинского о его впечатлениях. «Все это очень интересно, — заметил маэстро с небрежной улыбкой, — но кому-нибудь еще следовало бы написать *музыку* для этого». Тем не менее почему нельзя использовать локти при игре на пианино, если это производит ожидаемый эффект? Мы же используем барабаны в оркестре. Почему же схожий эффект не может быть применен для пианино?

В дополнение к неразберихе из-за открытия новых территорий для творческого использования, существует еще и фактор разнообразия национальных искусств и искусств древностей, вводящий общую эстетику в замешательство. У нашего поколения вновь и вновь проявляется необычайное стремление к эстетическому опыту. Благодаря возможностям путешествовать и археологическим открытиям, мы познакомились с бесчисленным множеством сокровищ и художественным опытом других стран и исторических периодов. Хотя мы и не всегда можем или

¹⁰ *Генри Коуэлл* (1897–1965) — американский композитор.

желаем оценивать по достоинству эти экзотические творческие феномены, мы отдаем себе отчет в том, что наш личный подход к прекрасному не единственно возможный. Это объясняет стремительный внешний релятивизм, ставший недавно очень модным в эстетике, также как и в этике.

Поставленные в тупик и смущенные огромным количеством полуклассифицированного и неклассифицированного материала, мы развили специфический теоретический иммунитет против беспорядочного эффекта слишком большого разнообразия — доктрину релятивизма. Эту неприступную крепость современной мысли (а вы знаете, что такое неприступная крепость после Второй мировой войны!) можно описать примерно следующим образом.

Нет абсолютных стандартов прекрасного. То, что красиво для меня, может показаться жутко отвратительным для вас. Очаровательный и сексуально притягательный образец женского шарма для готтенгота будет отталкивающим для большинства невоспитанных представителей цивилизации. Свойства прекрасного приписываются объектам с помощью оценочных суждений, а вещам — посредством наших эмоций. «Именно человеческий ум придает ценность вещам». Следовательно, прекрасное как вид ценности родственно субъекту, который им наслаждается, и лишается смысла без него.

Все это можно назвать эстетической теорией идеализированного идиота. Как уже было сказано, этот взгляд является слишком поверхностным, чтобы буквально и без оговорок разделяться кем-либо из писавших по данной теме. Но в той или иной форме он незаметно исходит из потаенных кабинетов современной теории искусства, как великое искушение столкнуться с противоречиями между слишком большим опытом и простым механизмом защиты. В противовес опрометчивому отчаянию тех, кто счастлив от возможности освободиться от культурного долга участия в художественном опыте сегодняшнего дня, поскольку это совершенно субъективно и относительно, есть другие, отстаивающие противоположную точку зрения по той же самой причине. Они говорят приблизительно следующее: поскольку невозможно выносить абсолютное суждение согласия или несогласия со взглядом на какое-либо явление искусства или проявление прекрасного; поскольку наш цивилизованный вкус не превосходит всех остальных; поскольку всегда были отдельные личности и целые народы с высоко развитой художественной чувствительностью, сильно отличающейся от нашей, постольку мы должны стараться быть терпимыми и ценить все, что делается во имя искусства. Кажется, эта всеядная оценка предлагает новое эстетическое учение многим современным душам. Особенно наша интересующаяся эстетикой и понимающая искусство молодежь, кажется, чувствует себя культурно обязанной наслаждаться всеми произведениями искусства древними и современными, цивилизованными и дикими, абстрактными и дидактическими.

Это очень похвально в какой-то степени, но также важно знать, в какой именно степени это похвально. Я всегда вызываю улыбку признательности и облегчения среди своих студентов, робко признаваясь на занятиях, что «Мона Лиза» Леонардо и «Обучение принцессы Матильды» («Education of Princess Mathilda») Рубенса оставляют меня безразличным, при том, что я видел их оригиналы. «Мона Лиза» выглядит трагически увядшей. Она представляет собой достаточно непривлекательную даму-итальянку среднего возраста с выщипанными бровями и впалыми щеками, достаточно мужеподобную. Ее знаменитую, по общему мнению, загадочную улыбку некоторые специалисты определили скорее как техническую ошибку, нежели как намеренный эффект. Единственное, что мне нравится в картине, так это фон с фантастическим ландшафтом, который, вероятно, можно интерпретировать как олицетворение души замужней женщины, матери семейства, достаточно необычной и изящно улучшенной, если, конечно, это является правдой. «Обучение принцессы Матильды» технически, без сомнения, восхитительная работа, но настолько отталкивающая своей политической лезтвостью, что это перевешивает мое восхищение мастерством. Я, конечно, понимаю, что мое отношение не является чисто эстетическим, но в данном случае я говорю о своем личном опыте, а не об эстетическом превосходстве. Добавим к этому неэстетические и даже антиэстетические условия наших так называемых музеев, прибавим также тот раздражающий факт, что, смотря на Мону Лизу, видишь свое отражение, также как и других туристов, пристально смотрящих в стекло, которое защищает эту ценную картину от воздействия внешних факторов, и с этим ничего нельзя поделать. И вы, возможно, согласитесь со мной, что достаточно трудно забыть все эти беспокоящие обстоятельства и глубоко погрузиться в экстаз чистого эстетического созерцания. Я не говорю, что это невозможно. Я уверен, что сейчас, как и тогда, опытный художественный критик в полной мере наслаждается эстетическими заслугами и Рубенса, и Леонардо. Но, во-первых, я сомневаюсь, всегда ли опыт критики искусства является чисто эстетическим. Скорее, он технический и исторический. И, во-вторых, не вижу причин стыдиться, что ты не критик искусства и не желаешь им быть, когда слушаешь Пятую Симфонию Бетховена. Чтобы верно оценить средневековых мадонн и Венер, требуется хорошее образование, терпение и периодическое посещение Лувра, галереи Тейта¹¹ и Флоренции. Необходима долговременная программа самообразования, вроде чтения книг и прослушивания музыки. Оценивать искусство не всегда просто. Некоторые смотрят на «Гернику» Пикассо и не видят ничего, кроме уродливых фрагментов детских рисунков: здесь голова, там сжатый кулак — и думают, что это безыскус-

¹¹ Галерея в Лондоне. Основу коллекции галереи составили картины, принадлежавшие промышленнику Х. Тейту, на средства которого в 1897 были возведены первые залы галереи.

но и глупо. Луи Данц¹² наблюдал подобное и написал об этом целую книгу. Для него картина стала личной революцией. Он был не только хорошо подготовлен, но и желал понять послание Пикассо. Он знал, что война ужасна, что она не могла быть и не должна быть представлена в привлекательном виде. Кроме того, ему было известно, что Пикассо использовал своеобразный язык, передавая свои чувства и идеи. А за долгий период обучения и контактов Луи Данц хорошо ознакомился с этим языком. Поэтому для него картина превратилась в революцию.

Кто прав? Луи Данц, для которого Пикассо — «революция»? Или насмешливый критик современного искусства, для которого Пикассо — скандал? Не может ли быть так, что оба они правы, не разрушая при этом «абсолютных стандартов прекрасного»? Я не знаю, абсолютны ли стандарты, это слово, мне кажется, не имеет большого смысла. Но я уверен, что оба с разной степенью ясности используют один и тот же стандарт. Оба они измеряют эстетический эффект суммой ощущений, связанных с данным визуальным образом. Только они видят и оценивают две разные вещи. Это и есть причина, по которой они расходятся во мнениях. Две разные вещи они оценивают по одному стандарту. Очевидно, что они обязательно придут к разным умозаключениям. Один, пристально рассматривая картину, не видит ничего, кроме фрагментов: «здесь — голова, там — сжатый кулак». Другой созерцает великую трагедию, трагедию жестокой и бессмысленной войны, человеческого несчастья. Естественно, если они рассматривают разные вещи, то и реакции у них разные. Созерцание — это не то же что рассматривание, также как слушание музыки не то же что слушание отдельных звуков. Представьте негра из Африки на концерте, где дают Девятую Симфонию. Он, без сомнения, услышит все звуки, что и мы, и даже больше, так как его слух острее. Он может быть искренне испуган посторонними звуками в партере или в аудитории, которые ускользают из нашего внимания. Он услышит намного больше, чем слышим мы. *Но он не услышит симфонию.* И когда одинокий, тоскующий по родине горный инженер, заброшенный в джунгли Конго, слышит там-там во время племенного танца, он чувствует себя угнетенным и нервничает. Конечно, он не может присоединиться к коренным жителям и их племенным ритуалам. Почему? Разве он лучше? Возможно. Но вопрос к делу не относится. Он просто не слышит то, что слышат коренные жители. Для музыки, даже на уровне там-тама, это не просто вопрос ощущений в аудитории, а вопрос эмоционального участия и организации. И наш инженер со своим бедным воображением не участвует в том же действе, что и аборигены. Он участвует только в звуке, но не в духе звука.

Может показаться странным, но стандарты одинаковы и у инженера, и у дикаря. Я уверен, что дикари не могут выразить это словами, но

¹² Луи Данц — автор книги «Personal Revolution and Picasso» («Личная революция и Пикассо»).

их опыт не только сравним с нашим, но и фундаментально идентичен нашему. Они наслаждаются эмоциональным эффектом ритмичных звуков. И если бы для этого у них было придумано слово, они назвали бы это прекрасным. Инженер не называет это прекрасным не потому, что у него другие стандарты, а потому, что он воспринимает звуки не как абориген. Другими словами, они оба слушают, но слышат разные вещи. Таким образом, если что-то прекрасно в звучании для одного, это вовсе не означает, что для другого это ужасно. Прекрасное в обоих случаях, как и во всех других, напоминает об одном — об образе, наполненном своеобразной эмоцией. Но кто-нибудь из нас может *ассоциировать* отсутствие эмоций с тем, что предстает другому в строго эмоциональном свете.

Эта *ассоциация* (неудачное слово) — произвольный процесс. В первую очередь, это процесс, а не просто факт. Другими словами, чтобы привести чувства и вещи в контакт друг с другом требуется инициатива и наше участие. Это не просто обычное машинное явление. Когда я вижу шляпу или трость своего друга, я автоматически вспоминаю о нем. Это механизм ассоциаций. Но, когда я слышу симфонию Бетховена, я необязательно ассоциирую с ней определенные чувства. Для других тоже вовсе не обязательно автоматически ассоциировать с ней какие-либо чувства. Она может представлять собой, и, я полагаю, что так оно на самом деле и есть для многих людей, беспорядочное сочетание звуков. Чтобы сложить тоны, аккорды и звуки в мелодию и, более того, в организованную группу мелодий, требуется обязательная подготовка и усилия с моей стороны. Иногда утверждается, что симфония (если понимать ее как прекрасную последовательность звуков) субъективна, потому что, если она звучит по радио в пустом зале, то она не может считаться симфонией и, следовательно, не может быть прекрасной. Но такая точка зрения является очевидным нонсенсом. Потому что, если поставить стул в джунглях для удобства птиц и обезьян, то он, без сомнения, будет восприниматься вместе со всем своим окружением, а не просто как стул. Следует ли из этого, что стул в таком случае субъективен? Конечно, прекрасное, как и все остальное в нашем повседневном окружении эго-ограничено и эго-центрично. И все же оно не более и не менее субъективно или относительно, чем что-либо еще, не исключая цветов и звуков. Стул, позволю заметить, желтый только для того, кто может его видеть, более того, для того, кто организован таким образом, что способен переводить эту специфическую световую частоту в ощущение желтого. Я утверждаю, что прекрасное субъективно ровно таким же образом — не больше и не меньше. Состояния заданы, они здесь преднаходятся (*The conditions given, it is found to be there*). Причины, по которым одни отвергают прекрасное, в то время как другие решительно отстаивают его наличие, ссылаясь на то, что они знают из опыта, т.е. на то, что они действительно «видят» и «слышат», различаются. Жестокости испанской гражданской войны связаны с «Герникой» Пикассо не потому, что мистер Данц или сам Пикассо произвольно ас-

социировали эти идеи с образами разделенных на части тел, а потому что были соответствующие условия для того, чтобы представленные там образы указывали на ужасные события. Тот, кто не может понять красоту картины, просто не может понять или неспособен понимать значение того, что перед его глазами. Также как дикарь неспособен понимать, что стул — это стул.

Является ли, например, английский язык субъективным и относительным явлением? Конечно, он относителен в том смысле, что понятен только тем, кто пробовал его понимать. Зачем обсуждать такие тривиальности, выдавая их за глубокие (абсолютные) философские истины? Естественно, в этом качестве язык субъективен и относителен. Но верно ли в таком случае то, что в английском языке нет стандартов? Нет грамматики? Нет идиом? Являются ли все эти вещи всего лишь произвольным вкладом каждого говорящего? А когда я слушаю англоговорящего, при условии, что могу понять язык, то, что я слышу: бессмысленные шумы или наполненные смыслом слова? Почему получается, что бессмысленный шум — во внешнем мире, а его значение — в моей голове? Или и то, и другое находится в моей голове? Но поскольку мое сознание известно мне лишь постольку, поскольку оно воспринимает внешний мир, может быть, они оба находятся во внешнем мире? Отделение звука от значения — акт искусственный. То, что я слышу, — будь то фраза или предложение — это не бессмысленный шум, который я надеваю значением. Замечу даже, что это «вкладывание значения в бессмысленные шумы» как раз и является бессмысленным шумом. И все же это признается как абсолютная философская истина, как «объяснение» природы языка!

Решение очевидно: прекрасное — это своеобразный род видения. Видение предполагает объект. В то же время объект (по определению) объективен. Видение, естественно, относительно. И то, и другое верно.