

Список литературы:

1. Блохина И.А. Цели и структура психологических служб зарубежных университетов // Журнал практикующего психолога. 2004. Вып. 10. С. 140–149.
2. Бояринцева А.В. Мотивационно-когнитивные характеристики личности молодого предпринимателя. Автореф. дисс. ... канд. психол. наук. М., 1995. 26 с.
3. Васильева Ю.Х. Экономическое самоопределение и стратегии самообеспечения молодежи // Гуманитарные научные исследования. Апрель 2012. № 4. (URL: <http://human.snauka.ru/2012/04/1044> (дата обращения: 19.02.2014)).
4. Вяткин А.П. Исследование самоопределения личности в экономических ролях // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Психология. 2007. Т. 1. № 1. С. 44–51.
5. Горбачева Е.И., Купрейченко А.Б. Отношение личности к деньгам: нравственные противоречия в оценках и ассоциациях // Психологический журнал. 2006. Т. 27. № 4. С. 26–37.
6. Журавлёв А.Л., Купрейченко А.Б. Структура и личностные детерминанты экономического самоопределения субъекта // Психологический журнал. 2008. Т. 21. № 2. С. 5–15.
7. Журавлёв А.Л., Купрейченко А.Б. Экономическое самоопределение: теория и эмпирические исследования. М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2007. 480 с.
8. Забродин Ю.М., Пахальян В.Э. Психологическое консультирование / Под общ. ред. Ю.М. Забродина. М.: ЭКСМО, 2010. 384 с.
9. Зеер Э.Ф. Психология профессионального образования: учебное пособие. М.: Изд-во МПСИ, 2003. 480 с.
10. Карнышев А.Д., Бурменко Т.Д., Иванова Е.А. Экономическая психология собственности. Иркутск: Изд-во БГУЭП, 2006. 346 с.
11. Катаева Л.И. Психолого-акмеологическая служба в системе федерального и регионального управления: учебно-методическое пособие. М.: РАГС, 2005. 32 с.
12. Китова Д.А. Материальное самообеспечение личности в изменяющихся социально-экономических условиях. Дисс. ... докт. психол. наук. Ставрополь, 2003. 331 с.
13. Купрейченко А.Б. Нравственно-психологическая детерминация экономического самоопределения личности и группы. Автореф. дисс. ... докт. психол. наук. М., 2010. 47 с.
14. Леонтьев Д.А. Новые ориентиры понимания личности в психологии: от необходимого к возможному // Вопросы психологии. 2011. № 1. С. 3–27.
15. Махрина Е.А. Виды и характеристики ценностно-смысловых отношений к деньгам у представителей социономических профессий. Автореф. дисс. ... канд. психол. наук. Ростов-на-Дону, 2006. 26 с.
16. Меренкова Л.Ю. Психологические условия развития экономического самоопределения будущих коммерсантов. Дисс. ... канд. психол. наук. Сургут, 2007. 206 с.
17. Митина Л.М. Психология профессионального развития личности: теоретико-методологические проблемы // Российский научный журнал. 2010. № 1 (14). С. 57–63.
18. Митина Л.М., Кореляков Ю.А., Шавырина Г.В. и др. Личность и профессия: психологическая поддержка и сопровождение: учебное пособие для студентов педагогических вузов / Под ред. Л.М. Митиной. М.: Академия, 2005. 336 с.
19. Митина Л.М., Хашченко Т.Г. Психотехнология формирования готовности личности к предпринимательской деятельности (на материале аграрного образования) // Психология и психотехника. 2011. № 7. С. 46–55.
20. Особенности психологического сопровождения учебной деятельности студентов: коллективная монография / Под науч. ред. Г.Ю. Авдиенко. СПб: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2010. 116 с.
21. Панов В.И. Психодидактика образовательных систем: теория и практика. СПб.: Питер, 2007. 352 с.
22. Пашкова А.П. Психолого-акмеологическое сопровождение студентов на начальном этапе планирования карьеры. Дисс. ... канд. психол. наук. Ростов-на-Дону, 2010. 183 с.
23. Плугарева А.В. Психологическое сопровождение развития конкурентоспособной личности студента. Дисс. ... канд. психол. наук. Пятигорск, 2008. 251 с.
24. Плугина М.И. Служба психологического сопровождения // Высшее образование в России. 2005. № 6. С. 124–126.

25. Постникова М.И. и др. Психологическое сопровождение личности в условиях меняющейся социальной реальности / Под общ. ред. М.И. Постниковой. Архангельск: Поморский ун-т, 2007. 243 с.
26. Психологическая служба в современном образовании: рабочая книга / Под ред. И.В. Дубровиной. СПб.: Питер, 2009. 400 с.
27. Психологические центры: организация, содержание деятельности, документация / Под ред. С.Б. Малых. М.: Генезис, 2007. 243 с.
28. Рубинштейн С.Л. Человек и мир. Проблемы общей психологии. М.: Педагогика, 1997.
29. Укке Ю.В. Психологическая служба в зарубежных вузах // Психологическая служба ВУЗа: принципы, опыт работы. Сб. научных трудов. М.: НИИВО, 1993. С. 201–212.
30. Хашченко В.А. Психология экономического благополучия. М.: ИП РАН, 2012.
31. Хашченко В.А. Субъективное экономическое благополучие и его измерение: построение опросника и его валидизация // Экспериментальная психология. 2011. № 1. С. 106–127.
32. Хашченко В.А. Субъективное экономическое благополучие: структурно-уровневая организация // Психологический журнал. 2008. Т. 29. № 6. С. 26–38.
33. Хашченко Т.Г. Формирование предпринимательской направленности личности у студентов аграрных вузов // European Social Science Journal. 2013. № 8–1. С. 161–170.
34. Хашченко Т.Г., Болтунова С.В. Нравственная составляющая экономического самоопределения выпускников аграрных вузов как фактор их деловой активности. Актуальные вопросы аграрной науки и образования. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 65-летию Ульяновской ГСХА. Ульяновск: УГСХА, 2008. С. 327–330.
35. Хашченко Т.Г., Ганяк О.И. Правомерная направленность личности как детерминанта отношения российского агрария к предпринимательской деятельности // В мире научных открытий. Красноярск, 2013. № 7.1 (43). С. 278–294.
36. Холмогорова А.Б., Якубова Л.Н., Горшкова Д.А., Евдокимова Я.Г., Москова М.В., Матыцына В.А. Служба психологического сопровождения студентов вузов: проблемы становления, основные направления, методы и принципы работы // Вопросы психологии. 2010. № 4. С. 55–64.
37. Щербанева Н.Г. Психологическая поддержка профессионального развития студентов педвуза средствами психологической службы. Дисс. ... канд. психол. наук. Армавир, 2003. 207 с.
38. Whiteley J.M., Burkhart M.Q., Harwey-Herman M., Whiteley R.M. Counseling and Student Development // Ann. Rev. Psychol. 1975. № 26. P. 337–366.

References (transliteration):

1. Blokhina I.A. Tseli i struktura psikhologicheskikh sluzhb zarubezhnykh universitetov // Zhurnal praktikuyushchego psikhologa, 2004. Vyp. 10. S. 140–149.
2. Boyarintseva A.V. Motivatsionno-kognitivnye kharakteristiki lichnosti molodogo predprinimatel'ya. Avtoref. diss. ... kand. psikhol. nauk. M., 1995. 26 s.
3. Vasil'eva Yu.Kh. Ekonomicheskoe samoopredelenie i strategii samoobespecheniya molodezhi // Gumanitarnye nauchnye issledovaniya. Aprel' 2012. № 4. (URL: <http://human.snauka.ru/2012/04/1044> (data obrashcheniya: 19.02.2014)).
4. Vyatkin A.P. Issledovanie samoopredeleniya lichnosti v ekonomicheskikh rolyakh // Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Psikhologiya. 2007. T. 1. № 1. S. 44–51.
5. Gorbacheva E.I., Kupreichenko A.B. Otnoshenie lichnosti k den'gam: нравственные противоречия в otsenkakh i assotsiatsiyakh // Psikhologicheskii zhurnal. 2006. T. 27. № 4. S. 26–37.
6. Zhuravlev A.L., Kupreichenko A.B. Struktura i lichnostnye determinanty ekonomicheskogo samoopredeleniya sub"ekta // Psikhologicheskii zhurnal. 2008. T. 21. № 2. S. 5–15.
7. Zhuravlev A.L., Kupreichenko A.B. Ekonomicheskoe samoopredelenie: teoriya i empiricheskie issledovaniya. M.: Izd-vo «Institut psikhologii RAN», 2007. 480 s.
8. Zabrodin Yu.M., Pakhal'yan V.E. Psikhologicheskoe konsul'tirovanie / Pod obshch. red. Yu.M. Zabdodina. M.: EKSMO, 2010. 384 s.
9. Zeer E.F. Psikhologiya professional'nogo obrazovaniya: uchebnoe posobie. M.: Izd-vo MPSI, 2003. 480 s.

10. Karnyshev A.D., Burmenko T.D., Ivanova E.A. Ekonomicheskaya psikhologiya sobstvennosti. Irkutsk: Izd-vo BGUEP, 2006. 346 s.
11. Kataeva L.I. Psikhologo-akmeologicheskaya sluzhba v sisteme federal'nogo i regional'nogo upravleniya: uchebno-metodicheskoe posobie. M.: RAGS, 2005. 32 s.
12. Kitova D.A. Material'noe samoobespechenie lichnosti v izmenyayushchikhsya sotsial'no-ekonomicheskikh usloviyakh. Diss. ... dokt. psikhol. nauk. Stavropol', 2003. 331 s.
13. Kupreichenko A.B. Nravstvenno-psikhologicheskaya determinatsiya ekonomicheskogo samoopredeleniya lichnosti i gruppy. Avtoref. diss. ... dokt. psikhol. nauk. M., 2010. 47 s.
14. Leont'ev D.A. Novye orientiry ponimaniya lichnosti v psikhologii: ot neobkhodimogo k vozmozhnomu // Voprosy psikhologii. 2011. № 1. S. 3–27.
15. Makhrina E.A. Vidy i kharakteristiki tsennostno-smyslovyykh otnoshenii k den'gam u predstavitelei sotsionomicheskikh professii. Avtoref. diss. ... kand. psikhol. nauk. Rostov-na-Donu, 2006. 26 s.
16. Merenkova L.Yu. Psikhologicheskie usloviya razvitiya ekonomicheskogo samoopredeleniya budushchikh kommertsantov. Diss. ... kand. psikhol. nauk. Surgut, 2007. 206 s.
17. Mitina L.M. Psikhologiya professional'nogo razvitiya lichnosti: teoretiko-metodologicheskie problemy // Rossiiskii nauchnyi zhurnal. 2010. № 1 (14). S. 57–63.
18. Mitina L.M., Korelyakov Yu.A., Shavyrina G.V. i dr. Lichnost' i professiya: psikhologicheskaya podderzhka i soprovozhdenie. Uchebnoe posobie dlya studentov pedagogicheskikh vuzov // Pod red. L.M. Mitinoi. M.: Akademiya, 2005. 336 s.
19. Mitina L.M., Khashchenko T.G. Psikhotehnologiya formirovaniya gotovnosti lichnosti k predprinimatel'skoi deyatel'nosti (na materiale agrarnogo obrazovaniya) // Psikhologiya i psikhotehnika. 2011. № 7. S. 46–55.
20. Osobennosti psikhologicheskogo soprovozhdeniya uchebnoi deyatel'nosti studentov: kollektivnaya monografiya / Pod nauch. red. G.Yu. Avdienko. SPb.: LGU im. A.S. Pushkina, 2010. 116 s.
21. Panov V.I. Psikhodidaktika obrazovatel'nykh sistem: teoriya i praktika. SPb.: Piter, 2007. 352 s.
22. Pashkova A.P. Psikhologo-akmeologicheskoe soprovozhdenie studentov na nachal'nom etape planirovaniya kar'ery. Diss. ... kand. psikhol. nauk. Rostov-na-Donu, 2010. 183 s.
23. Plugareva A.V. Psikhologicheskoe soprovozhdenie razvitiya konkurentosposobnoi lichnosti studenta. Diss. ... kand. psikhol. nauk. Pyatigorsk, 2008. 251 s.
24. Plugina M.I. Sluzhba psikhologicheskogo soprovozhdeniya // Vysshee obrazovanie v Rossii. 2005. № 6. S. 124–126.
25. Postnikova M.I. i dr. Psikhologicheskoe soprovozhdenie lichnosti v usloviyakh menyayushcheysya sotsial'noi real'nosti / Pod obshch. red. M.I. Postnikovoi. Arkhangel'sk: Pomorskii un-t, 2007. 243 s.
26. Psikhologicheskaya sluzhba v sovremennom obrazovanii: rabochaya kniga / Pod red. I.V. Dubrovinoi. SPb.: Piter, 2009. 400 s.
27. Psikhologicheskie tsentry: organizatsiya, sodержanie deyatel'nosti, dokumentatsiya / Pod red. S.B. Malykh. M.: Genezis, 2007. 243 s.
28. Rubinshtein S.L. Chelovek i mir. Problemy obshchei psikhologii. M.: Pedagogika, 1997.
29. Ukke Yu.V. Psikhologicheskaya sluzhba v zarubezhnykh vuzakh // Psikhologicheskaya sluzhba VUZa: printsipy, opyt raboty. Sb. nauchnykh trudov. M.: NIIVO, 1993. S. 201–212.
30. Khashchenko V.A. Psikhologiya ekonomicheskogo blagopoluchiya. M.: IP RAN, 2012.
31. Khashchenko V.A. Sub'ektivnoe ekonomicheskoe blagopoluchie: strukturno-urovnevaya organizatsiya // Psikhologicheskii zhurnal. 2008. T. 29. № 6. S. 26–38.
32. Khashchenko V.A. Sub'ektivnoe ekonomicheskoe blagopoluchie i ego izmerenie: postroenie oprosnika i ego validizatsiya // Eksperimental'naya psikhologiya. 2011. № 1. S. 106–127.
33. Khashchenko T.G. Formirovanie predprinimatel'skoi napravlenosti lichnosti u studentov agrarnykh vuzov // European Social Science Journal. 2013. № 8-1. S. 161–170.
34. Khashchenko T.G., Boltunova S.V. Nravstvennaya sostavlyayushchaya ekonomicheskogo samoopredeleniya vypusnikov agrarnykh vuzov kak faktor ikh delovoi aktivnosti. Aktual'nye voprosy agrarnoi nauki i obrazovaniya. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 65-letiyu Ul'yanovskoi GSKhA. Ul'yanovsk: UGSKhA, 2008. S. 327–330.

35. Khashchenko T.G., Ganyak O.I. Pravomernaya napravlennost' lichnosti kak determinanta otnosheniya rossiiskogo agrariya k predprinimatel'skoi deyatel'nosti // V mire nauchnykh otkrytii. Krasnoyarsk, 2013. № 7.1 (43). S. 278–294.
36. Kholmogorova A.B., Yakubova L.N., Gorshkova D.A., Evdokimova Ya.G., Moskova M.V., Matytsyna V.A. Sluzhba psikhologicheskogo soprovozhdeniya studentov vuzov: problemy stanovleniya, osnovnye napravleniya, metody i printsipy raboty // Voprosy psikhologii. 2010. № 4. S. 55–64.
37. Shcherbaneva N.G. Psikhologicheskaya podderzhka professional'nogo razvitiya studentov pedvuza sredstvami psikhologicheskoi sluzhby. Diss. ... kand. psikhol. nauk. Armavir, 2003. 207 s.
38. Whiteley J.M., Burkhart M.Q., Harwey-Herman M., Whiteley R.M. Counseling and Student Development // Ann. Rev. Psychol. 1975. № 26. P. 337–366.

КЛЮЧИ ТВОРЧЕСТВА

Л.П. Буева

ВООБРАЖЕНИЕ КАК СТИМУЛЯТОР ИСКУССТВА

Аннотация: Статья раскрывает роль воображения в генезисе и функционировании искусства. Автор отмечает, что если бы у людей не было разума, судя по всему, им не удалось бы создать такие феномены, как наука и философия. Но если бы человек не обладал воображением, не было бы в арсенале человеческих достижений искусства. Воображением в философии и эстетике называют способность человеческой психики формировать новые чувственные или мыслительные образы и идеи на основе преобразования впечатлений, полученных от реальности, от прошлого; способность вызывать в сознании и произвольно сочетать образы предметов и событий. Психология рассматривает воображение как составную часть творческого процесса. Воображение далеко не всегда оценивалось в философии как положительный дар. Платон, к примеру, считал, что воображение не может создать образ истинной красоты. Напротив, оно отвлекает разум от постижения подлинных эйдосов, рождает соблазн приобщения к страстям.

В статье используются сравнительный и исторический методы, основанные на детальном концептуальном анализе различных подходов к воображению. Привлечен также понятийный аппарат эстетики, позволяющий раскрыть это свойство человека как важнейшее средство эстетического опыта и эстетической практики. Новизна в статье обусловлена особой трактовкой воображенческого дара. В античной философии существовала позитивная оценка воображения. Она была свойственна в основном поэтике и риторике, трактовалась как источник возвышенного. На закате античности появились попытки преодолеть посредством воображения подражательную трактовку искусства. Филострат Афинский в «Жизнеописании Аполлония» оценивает подражание как низшую по отношению к фантазии способность, поскольку подражание может воссоздать лишь увиденное, а фантазия — то, что никогда не было увиденно.

Ключевые слова: воображение, искусство, разум, философия, эстетика, фантазия, традиция, аффект, интенциональность, сознание.

Идея «творческого воображения» возникла одновременно в литературе, эстетике, философии, религии и науке. Основы теории воображения были заложены Т. Гоббсом в «Левиафане». Наше чувство реальности, понимание и длительность опыта формируются, согласно Гоббсу, именно тогда, когда разум обращается к воображению. На первых же страницах «Левиафана» обсуждается различие между латинским «*imaginatio*» и греческим «*phantasia*». Первое, по Гоббсу, относится к объекту, которого нет более в наличии. Второе же предполагает возможность восприятия впечатлений. В конечном счёте Гоббс употребляет термин «воображение» в широком смысле как синоним «фантазии»¹.

¹ См.: Гоббс Т. Левиафан. М.: Мысль, 2001. 478 с.

Эстетика XVI–XVII вв. отказывается провозгласить воображение значительным фактором поэтического творчества. Только XVIII в. преодолевает скептическое отношение к воображению, из которого исходил Платон. В эстетических трудах А. Шефтсбери и Дж. Аддисона воображение, наконец, получает статус источника самоценного художественного вымысла. Эту способность в той же мере, в какой философ шлифует свой разум, поэт призван развивать.

Д. Локк противопоставляет продуктивное воображение репродуктивному в «Опыте о человеческом разуме». Полагая, что разум начинает существование как *tabula rasa*, он видит в нем пассивное и активное начала и заявляет, что разум имеет власть производить из простых вещей сложные. Эту власть разума последователи Локка

Статья подготовлена при поддержке РФНФ (грант № 14-03-00350а «Культура как кризис — неудача или возможность?»).

идентифицировали с воображением². А. Шефтсбери, чьим воспитателем в раннем детстве был Локк, постулирует гармонию человека и мира, а также гармонию эстетических, интеллектуальных и моральных импульсов в соединении с эмоцией и эпистемологией. Это есть триада добра, истины и красоты. В основе своей эта триада являет собой единство, которое постигается моментально и понимается интуитивно. Её видимый или материальный символ — красота³. Английские поэты (Вордсворт, Китс, Шелли, Кольридж) в своем понимании красоты, истины и интуитивного воображения, в сущности (хотя по-разному) опираются именно на триаду Шефтсбери.

Впервые понятие «творческое воображение» встречается в начале XVIII в. Эпоха Просвещения построила на нём свое понимание гения, поэтического таланта, индивидуальности и даже этики.

В современной литературе можно было бы выделить работу английского философа Роджера Скрутона «Искусство и воображение. Исследование по философии сознания»⁴.

Роджер Скрутон — преподаватель философии (Бёрбекский колледж, Лондонский университет, Великобритания). Его книга состоит из трех разделов: «Эстетическое суждение», «Эстетический опыт» и «Опыт искусства». Цель работы — попытка систематизации эстетического опыта и конструирования теории эстетического суждения.

Философская эстетика обычно делится на две части. Во-первых, это исследование эстетической оценки, эстетического подхода, вкуса, эстетических эмоций и т.д. Другими словами, это философский анализ области человеческого опыта, т.е. нашей реакции на эстетические объекты. Во-вторых, это философская попытка проанализировать наши суждения об объектах эстетического чувства и оценки. В эстетике весьма трудно установить точные связи между суждением и оценкой (гораздо труднее, чем в этике). Одним из источников упомянутой трудности Скрутон считает нечёткость таких сугубо теоретических понятий; как «эстетическая оценка» и «эстетический опыт». И тем не менее, пишет он во «Введении», эмпирическая

эстетика должна основываться на анализе именно этих двух понятий.

В главе «Индивидуальность эстетического опыта» Скрутон напоминает о существующей в философской эстетике традиции определять эстетические суждения и оценки в терминах «уникальности» эстетического объекта⁵. Эта точка зрения предполагает, что такой объект рассматривается как изолированное уникальное явление и, в случае эстетической оценки, объект этот не сравнивается ни с одним объектом из практической сферы. С этой точкой зрения ассоциируется теория эстетического, которая по сей день доминирует в современной эстетике. Эта теория определяет эстетический подход, противопоставляя его научным (когнитивным) подходам, с одной стороны, и моральным (практическим) подходам — с другой. В соответствии с этим теория эстетического делится на две чётко выраженные части: 1) утверждение контраста между эстетической и научной (когнитивной) деятельностью (т.е. качество оценки отличается от простого понимания); 2) постулирование контраста между эстетическим и практическим подходами. Различение между последними двумя подходами в свою очередь имеет более специфический оттенок — различение эстетического и морального.

Здесь следует отметить, пишет Скрутон, что принято считать, будто не существует обыденного понятия эстетического, поскольку в повседневной жизни мы не разделяем человеческую умственную деятельность на сферы, в которых эстетическая оценка играет роль, и те, в которых она никакой роли не выполняет. Однако существует такое понятие эстетической оценки, которое может быть выведено именно из обыденной мысли и которое тем не менее являет собой некоторое подобие философского построения. Если некто читает «Илиаду» или «Одиссею» Гомера с целью изучения элементов древнегреческой теологии, то он рассматривает эти поэмы только как средство получения информации, а поэзия как таковая его вовсе не интересует. Это означает, что данный индивид не оценивает поэзию так, как она была задумана для оценки. Он не замечает природу данного эстетического объекта.

Аргументы в защиту эстетической автономности могут быть развиты и далее. Например, часто говорят о том, что итальянский крестьянин, который поклоняется статуе мадонны, не может

² См.: Локк Дж. Опыт о человеческом разуме. М.: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1898. 736 с.

³ См.: Шефтсбери А. Эстетические опыты. М.: Искусство, 1975. 543 с.

⁴ Scruton R. Art and imagination: A study in the philosophy of mind. L.: Methuen, 1974. VIII, 256 p.

⁵ Ibid. Bibliogr.: P. 15.

оценить её с эстетической точки зрения. Статуя мадонны служит ему лишь для передачи религиозной мысли. Такой образ мышления (открывающий путь экспрессионистическому взгляду, будто отражение действительности само по себе чуждо целям искусства) является одним из краеугольных камней романтизма.

Аргумент относительно автономности искусства может быть развит до абсурда, т.е. защита автономности может привести к «открытому запрещению эмоции в искусстве»⁶. В конечном же итоге такая защита может привести и к возникновению теории о том, что эстетическая оценка есть не что иное, как полностью незаинтересованное созерцание, о котором лишь можно сказать, что объект этого созерцания обладает некоторыми формальными свойствами.

С другой стороны, если допускается, что существует нечто, справедливо называемое «опытом искусства», опыт этот, конечно, автономен и не имеет ничего общего с тем опытом, который может быть получен в иной ситуации. Такова вкратце версия Б. Кроче об автономности эстетического опыта.

Иной взгляд на проблему эстетического состоит в утверждении, что если мы желаем познать суть природы эстетического опыта, мы должны предпринять феноменологическое исследование. Наиболее влиятельные и известные труды по эстетике, несколько выходящие за пределы идеалистической традиции, принадлежат именно перу феноменологов. Речь идет о двух книгах Ж.-П. Сартра о воображении и воображаемом⁷, о работах М. Дюффрена по феноменологии эстетического опыта⁸ и об исследовании Р. Ингарденом литературного произведения искусства⁹.

Важно также различать проблему уникальности произведения искусства и вопрос идентичности произведения искусства¹⁰. Объект получает уникальность благодаря его индивидуальному критерию, идентичность же присуща всем обра-

щениям к этому объекту. Если произведения искусства имеют своим условием такую идентичность, которая создаёт уникальность, то это лишь означает, что их нельзя изменить без того, чтобы они перестали быть теми же произведениями искусства. Могут, правда, сказать, что наша оценка произведений искусства требует специального критерия идентификации. Например, мы вынуждены идентифицировать произведение живописи с физическим объектом, если считаем, что оно изображает такой объект. В ином случае наша концепция произведения искусства и наша концепция объекта эстетического интереса распадутся на части. Однако, считает Скрутон, этот аргумент ложен. Произведения архитектурного искусства, например, имеют такой эстетический характер, который им сообщает именно то обстоятельство, что они являются физическими объектами. Эстетическую оценку Скрутон предлагает рассматривать независимо от её «предполагаемого вклада в условия идентичности произведения искусства»¹¹, что и даст возможность разработать более чёткое понятие уникальности.

В главе «Эстетическая перцепция» анализируется теория Ф. Хатчесона, требующая для эстетической оценки объекта неперменного различения его эстетических черт. Последние же определяются в этой теории как черты, для различения которых необходима эстетическая перцепция (или вкус). Дабы анализ теории Хатчесона был чётким, Скрутон прежде всего выясняет различие между терминами «черта» и «свойство». «Черта» — это идея грамматическая. «Свойство» же имеет эпистемологическое содержание. Черта передается предикатом. Предложение «X есть У» означает, что X обладает чертами У-сти. Но У-сть становится свойством только тогда, когда предложение «X есть У» имеет реалистическое условие истинности. Так, например, если черты человека — добрый, раздражительный или красивый, то при этом доброта, раздражительность или красота могут вовсе не быть его свойствами в реалистическом смысле.

Как же определить эстетические черты? На первый взгляд, адекватного ответа на этот вопрос вообще нет. И тем не менее поскольку некоторые черты эстетического объекта могут быть определены любым индивидом при помощи зрения, слуха и интеллекта, тогда как другие черты определяются только путем дополнительного привле-

⁶ Ibid. P. 19.

⁷ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. 318 с.

⁸ Dufrenne M. Phénoménologie de l'expérience esthétique. P., 1953.

⁹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.

¹⁰ Scruton R. Art and imagination: A study in the philosophy of mind. L.: Methuen, 1974. VIII, 256 p. P. 23.

¹¹ Ibid. P. 24.

чения вкуса, наблюдательности, суждения и т.д., постольку последние можно определить как эстетические. Список слов, которые могут применяться при определении эстетических черт, настолько огромен, что абсурдно даже пытаться привести его в качестве определения. Мы можем только «определить эстетический интерес как интерес к эстетическим чертам объекта»¹².

Теория эстетической перцепции Ф. Хатчесона не соотносится с повседневными моральными и практическими ценностями. К этому ведёт отделение эстетического от морального, практического и т.д. посредством простого логического критерия. Без такого логического критерия идея эстетических черт вообще перестает быть подспорьем при попытке определения природы эстетического интереса. Становится чрезвычайно трудно определить, как внимание к эстетическим чертам чего-либо способно стать определяющим эстетической (а не моральной или практической) оценки. Ибо если один и тот же термин «печальный» можно отнести и к произведению искусства (при описании его эстетического характера), и к человеческому существу (описывая эмоциональное состояние последнего), то разве эстетический интерес в этом случае определяется как интерес к таким чертам, как печальность вещей?

Таким образом, от попытки объяснить эстетический опыт в терминах эстетических черт, приходит к выводу Скрутон, следует также отказаться. А с отказом от идеи эстетических черт рушится и вся теория эстетической перцепции, поскольку она грешит слишком острым разграничением эстетического и неэстетического употребления терминов. Последнее не дает ей возможности объяснить значение эстетических суждений.

Отвергнув идею эстетической перцепции, мы оказываемся перед трудностью. Дело в том, что мы отвергли существование эстетического употребления терминов, опровергнув при этом наиболее естественное объяснение такового. Поэтому нам следует сказать нечто определенное о логике эстетического описания»¹³. Философская логика уделяет слишком мало внимания различению неясностей и расширенного значения. Такое различение может быть выработано только начиная с анализа связи между значением и пониманием.

Функция эстетического описания, как утверждает Руби Мигер, «вовсе не описательная»¹⁴. Предположим, однако, что не все, а хотя бы некоторые эстетические описания не описательны. Для этого потребуются утверждать, что эстетические описания относятся к определенным «некогнитивным» состояниям сознания, т.е. что они выражают не верования, а скорее эстетический опыт. Вопросы типа: «Что такое эстетическая черта?», «Что такое эстетическое описание?» и т.д., — ложны, поскольку они нарушают целевую установку эстетического суждения. Автор считает, что здесь возможно провести аналогию с этикой. В этике Р.М. Хеар задает вопрос: «Что такое согласие или несогласие с моральным суждением?». В эстетике, полагает Скрутон, следует спрашивать: «Что такое согласие или несогласие с эстетическим описанием?». Поскольку теория эстетического описания зиждется на вышеприведенной аналогии с моральным суждением, Скрутон предлагает называть её «аффективной теорией»¹⁵.

Для того чтобы показать, можно ли здесь избежать тех же неясностей, которые, по его мнению, разрушают теорию эстетической перцепции, автор вновь прибегает к употребленному им ранее примеру. «Как может термин «печальный», — спрашивает он, — сохранить то же значение, если описательное его употребление сменяется неописательным?»¹⁶. Словом, эстетическое описание может быть понято само по себе только в терминах состояний сознания, которым оно служит. Эстетические описания вовсе не должны быть описаниями: условием принятия их не обязательно может быть верование, поскольку существует такой смысл, при котором по крайней мере некоторые эстетические описания теряют условие истинности.

Во втором разделе книги «Эстетический опыт» Р. Скрутон продолжает аргументацию всё на том же примере термина «печальный». Он считает, что существуют два употребления этого термина: одно *описывает* состояние сознания, другое *выражает* состояние сознания.

Однако состояние сознания при одном словоупотреблении не идентично в целом состоянию сознания при другом словоупотреблении. «Я называю музыку печальной не потому, что та внушает

¹² Ibid. P. 31.

¹³ Ibid. P. 40.

¹⁴ Ibid. P. 48.

¹⁵ Ibid. P. 49.

¹⁶ Ibid.

мне печаль, ибо «печальный» отнюдь не означает «опечаливающий»¹⁷. Как же можно употреблять один и тот же термин в столь различном значении? Когда мы находим произведение искусства печальным (или видим, что оно печальное), мы реагируем на него так же, как на печаль человеческого существа. Именно потому, что мы реагируем в обоих случаях одинаково, употребляется один и тот же термин, и такое единство есть условие принятия эстетического описания.

Защитник «аффективной теории» немедленно оказывается лицом к лицу перед дилеммой, которая требует установления разницы между признанием и ответной реакцией. Является ли вопросом веры «признание печали» в эстетическом опыте и может ли быть «ответная реакция» на человеческую печаль только вопросом веры? Эта дилемма разрешима лишь в контексте теории воображения. Защитник же «аффективной теории» вынужден доказать, что «ответная реакция» на печальную музыку основана не на вере в печальность объекта, а на чем-то, что вовсе не подразумевает присвоение объекту некоего качества. Эстетический опыт должен включать значительный элемент интеллектуального понимания и должен иметь более чем случайную связь со словесным выражением. Рассуждения об «ответной реакции» попросту игнорируют очевидную интеллектуальность эстетического суждения. «Наиболее интересное в эстетическом опыте есть вовсе не сам опыт во всей его полноте, а скорее мысль, лежащая в его основе»¹⁸.

Попытка решения проблемы эстетической «ответной реакции» может быть облегчена путем рассмотрения высказывания «думать об X как об У». Это означает, что, думая о человеке, можно думать о нём как об армейском офицере или как о композиторе и прийти к выводу, что, будучи вполне хорошим офицером, он никуда не годный композитор. В этом рассуждении нет никакой веры, а есть только «рассмотрение чего-то». Рассуждение подобного же типа требуется и при определённых видах эстетического суждения (например, суждения о том, что песня Ф. Шуберта печальна, а портрет кисти Т. Гейнсборо нежен). Именно рассуждение такого рода и лежит в основе воображения. «Эстетический опыт как один из феноменов

воображения обладает структурой, которая диктуется именно этим особым ходом мысли»¹⁹. Однако вывод этот несколько упрощает концепцию воображения. В действительности же воображающая мысль вступает со своим объектом в более тонкие и сложные отношения.

Под термином «воображение» обычно сгруппирован целый ряд феноменов, но в сущности этот термин употребляется для передачи всего одного концепта. Воображение включает такие понятия, как «рисовать образ», «воображать его в различных формах», «воображать таким-то путём», «при помощи воображения видеть что-либо» и, наконец, «видеть как бы» или «усматривать аспект»²⁰. Последнее из перечисленных понятий редко описывается как воображение, однако Скрутон предполагает, что существует по меньшей мере один смысл выражения «видеть как бы» (т.е. «усматривать аспект»), который означает именно работу воображения, а отнюдь не вынесение суждения.

Где начинается воображение? Современные философы (Ж.-П. Сартр, Э. Гуссерль) стремятся определить это, вводя понятие образа, поскольку наличие образа является отличительной чертой всех актов воображения. Поэтому, прежде чем дать ответ на вопрос о воображении, следует определить, что такое образ.

Образ (как и воображение вообще) подчинен воле. Создание образа есть действие, т.е. мы можем заменить слово «вообрази» словом «подумай». Но создание образа — не просто мышление, а специфический вид мышления, ибо мысль при этом не стандартна и выходит за пределы обычного верования. «В воображении мы выходим за пределы того, что чётко определено»²¹. Воображение не есть простое создание описаний объекта. Оно включает осмысление этих описаний, соответствующее в какой-то мере первичному их объекту. Воображение есть рациональная деятельность. Воображающий человек пытается дать отчет о чём-то и поэтому, пытаясь сообразовать свои мысли с их предметом, конструирует повествование. Но для того, чтобы это сделать, недостаточно выйти за пределы уже «данного». Необходимо попытаться путем «соответствия» сообразовать с предметом то, что воображающий говорит или думает.

¹⁷ Ibid. P. 71.

¹⁸ Ibid. P. 78.

¹⁹ Ibid. P. 91.

²⁰ Ibid. P. 92.

²¹ Ibid. P. 98.

Что же такое «соответствие» описания определённого объекту? Это один из основных вопросов эстетики. Когда некто воображает, на что похож X, он часто опускает нормальные категории каузальной мысли и изобретает историю, которая ему кажется «соответствующей» X, хотя он и знает, что эта история может быть и не вполне правдоподобна. Когда Г. Флобер поставил перед собой задачу вообразить, что произойдет, если пустая и романтически настроенная женщина выйдет замуж за сельского врача в провинциальной Франции, он не сочинял историю о том, каковы будут вероятные последствия такого брака. Он избрал для своего повествования такие детали, в свете которых лучше всего разоблачился провинциальный образ мыслей. А о том, могли ли эти события произойти в действительности, Флобер вовсе не заботился. Вообразив жизнь в Зазеркалье, Льюис Кэрролл тщательно отобрал алогизмы, позволившие ему создать подобие связного повествования.

Рациональность воображения не есть рациональность веры (хотя в некоторых случаях она может включать и таковую), а есть вид рациональности практического разума.

Каково же место образности в воображении? «Образность твёрдо помещена в категорию мысли, и поэтому она создает чёткое различие между образами и снами (или видениями). Образность имеет следующие свойства: 1) интенциональную характеристику мысли (мы можем представить себе только то, о чём мы можем думать); 2) образность, как и мысль, является объектом непосредственного знания (я немедленно познаю природу своих образов и мыслей); 3) образность подчинена воле; 4) образы и мысли вербальны (даже если человек выражает свои образы путём рисунка или указания на рисунок). Кроме вышеупомянутых четырёх свойств, образности присущи: а) интенсивность и б) чёткая протяжённость во времени»²². Образы могут быть более или менее живыми и интенсивными. Они возникают в какой-то момент и остаются неизменными какой-то определённый отрезок времени.

«Различие между воображением и мыслью проистекает из того факта, что люди выражают образы в той же мере, в которой они выражают опыт»²³. Хотя мысль является необходимой частью

образности, последняя не может подменяться мыслью и поэтому образность следует отличать от мысли. Связь между образностью и воображением, на первый взгляд, не слишком отчётлива, поскольку образность возникает не только в процессе воображения. «Усматривать аспект» неравнозначно понятию «видеть, что», а соответствует понятию «видеть как бы». Если мы видим изображение как если бы это была утка, мы думаем об этом изображении как об утке. Мы думаем о форме и внешнем виде уток. «Видеть как бы» означает, что мы усматриваем в изображении некий аспект²⁴.

«Видеть как бы» наряду с образностью подчиняется воле. Аналогично образности, «видеть как бы» также имеет свойство чёткой протяжённости во времени. «Я могу некоторое время видеть в каком-то изображении как бы утку, а затем внезапно замечаю, что изображение изменилось»²⁵. Когда человек описывает свой опыт усматривания аспекта, он должен сказать приблизительно так: «Мне показалось, что я как бы вижу утку». «Видеть X как бы U» иногда может заменить выражение «думать об X как об U». В этом случае «видеть как бы» имеет два измерения — опыта и мысли²⁶.

Если вернуться к прежнему примеру о «печальности музыки», пишет Скрутон, то мы убедимся, что понятие «слышать печаль» обладает теми же характеристиками, что и понятие «видеть как бы». Ибо если мы говорим о музыке, что она печальна, мы приписываем ей эстетический аспект печальности. Слово «печальный» в случае с музыкой имеет то же значение, что и слово «утка» в случае усмотрения в некоем изображении «аспекта утки».

Каковы же условия эстетического подхода? Эстетический подход имеет постоянную тенденцию к нормативности. «Человек, имеющий нормативный подход к X, чувствует, что другие также должны признать те качества, которые ему нравятся в X и которыми он восхищается; на этом основании другим тоже будет нравиться X»²⁷. Это нормативное качество эстетической оценки ведет к подобному же качеству в критике искусства, ибо критика — нормативная дисциплина.

Эстетический подход отличается от морального тем, что в первом отсутствуют санкции, тогда

²² Ibid. P. 100–101.

²³ Ibid. P. 103.

²⁴ Ibid. P. 109.

²⁵ Ibid. P. 110.

²⁶ Ibid. P. 117.

²⁷ Ibid. P. 139.

как во втором таковые обязательны²⁸. Люди часто защищаются от обвинений, связанных с их эстетическими оценками, говоря: «Это дело вкуса». Тем самым они напоминают, что не следует смешивать эстетический подход с моральным. «Следовательно, эстетическая оценка есть рациональная деятельность, основанная на мысли и пребывающая в сфере практического разума»²⁹.

Интенциональность эстетических подходов состоит в том, что они направлены на произведения искусства. Это означает, что мысли и чувства, включённые в эстетический интерес, могут получить полную разработку только в том случае, если эстетический объект обладает чертами, характерными для искусства³⁰.

Оценка нуждается в описании её объекта. Этот факт определяет анализ «уникальности» эстетического объекта. Эстетический интерес и характер эстетической оценки могут быть определены лишь после того, как выяснено, что именно даёт нам искусство. Мы можем ценить пьесу как таковую, а можем оценить её способность к отражению жизни. И то и другое формирует эстетический интерес.

Оценка искусства включает понимание системы знаков, а это понимание есть когнитивное свойство, а не способность к чувству или опыту. Опыт искусства в отличие от опыта красоты природы включает в себя понимание. Человек должен понимать «Адама» О. Родена, но ему вовсе незачем «понимать» холмы Каталонии, независимо от того, нравятся они ему или нет.

Понимание является предпосылкой опыта искусства. Но понятие «понимания искусства» вовсе не столь прямолинейно, как это представляет когнитивная теория эстетической оценки.

Как, например, термин «понимание» применяется в сфере музыки? Сравнение музыки с языком не даёт возможности сконструировать полезную теорию музыкальной оценки. Хотя музыка и сравнима с языком, поскольку содержит то, что можно назвать синтаксисом, т.е. правила сочетания значимых частей в едином значимом целом, однако же она одновременно коренным образом отличается от языка. Синтаксис в языке может быть объяснён в терминах семантики. «Музыка семантики не имеет, ибо она ничего не

означает кроме самой себя»³¹. Музыкальная фраза становится значимой вовсе не благодаря подчинению правилу.

Музыка, считает Скрутон, более всего походит на чистую математику, поскольку её можно понять как систему символов, объединённых только внутренними правилами. Но это сходство чисто внешнее. Центральный элемент в математическом понимании есть способность выводить одну формулу из другой. А последнее вовсе не равнозначно способности ощущать, что нота или аккорд в музыке зависит от предшествующей ноты или аккорда. Следовательно, параллель математики с музыкой на этом и заканчивается.

Мы не можем сказать, что животные понимают музыку (например, птицы, хотя и говорим, что они «поют»). Птица не может «развивать» свою песню, она может только повторять её. Птица не может предпочитать одну музыкальную фразу другой, на что способен человек. Человек также способен понимать, что развитие одной музыкальной фразы правильно, а другой — нет и т.д.

Это означает, что понимание музыки включает чувство рационального развития. Свойство понимать музыку предполагает умение её слушать, а вовсе не знание свода основных правил композиции. Далее автор сравнивает понятие «слышать как бы» с понятием «видеть как бы». «Слышать как бы» означает, что «мое предварительное знание данной музыкальной пьесы влияет на то, как я её слушаю»³². Когда мы слышим вариацию знакомой мелодии, мы узнаем в ней первоначальную мелодию.

Как человек не может понять шутку, если у него нет чувства юмора, так он не может понять и мелодию, если он в какой-то мере не музыкален. Понимание музыки сравнимо с понятием эстетического опыта: понимание музыки (как и чувство юмора) можно в себе воспитать и развить. Аналогичная ситуация наблюдается и с пониманием архитектуры, ибо понимание архитектурных форм нельзя только формулировать в теоретических терминах. Что же касается понимания литературы, то на первый взгляд оно имеет мало общего с пониманием музыки. Однако в действительности это не так. Понимание стихотворения отнюдь не означает понимания его буквального значения, ибо поэтическое произведение имеет много уровней под

²⁸ Ibid. P. 141.

²⁹ Ibid. P. 162.

³⁰ Ibid. P. 163.

³¹ Ibid. P. 169.

³² Ibid. P. 179.

поверхностью буквального смысла. Слушание знаковой нам поэзии есть один из типов музыкального «слушания как бы». Опыт языка и опыт значения в поэзии нераздельны. Определённое слово должно звучать в определённом месте.

Проблема отражения жизни в искусстве трактуется в эстетике по-разному. Семантический подход к отражению предполагает, что понимание картин напоминает понимание слов. Семантическая теория исходит из предпосылки, «что единственная вещь, которая имеет внешний вид картины, есть другая картина, а вовсе не то, что эта картина изображает»³³. Таков взгляд и Н. Гудмена, и Э.Г. Гомбрича. Отражение, по Гудмену, это просто вид указания. Изображение герцога Веллингтонского, считает он, есть в сущности портрет человека, который выиграл битву при Ватерлоо. Изображение же на картине выдуманного объекта равнозначно написанию рассказа. Однако именно это положение Гудмена разрушает, по мнению Скрутона, всю аналогию искусства с языком. Семантическая теория утверждает, что «А есть изображение В». Однако если мы скажем вслед за Гудменом, что «Х есть изображение единорога», выяснится, что эта конструкция до тех пор не будет содержать ссылку на единорога, пока мы, как того и требует Гудмен, не классифицируем все изображения на «изображения людей», изображения единорогов, изображения Пиквика, изображения крылатых коней» и т.д.³⁴. Однако в этом случае, замечает Скрутон, будет трудно объяснить, почему классификация изображений вторична по сравнению с классификацией объектов, которые они рисуют. Гудмену кажется, что можно научиться применять термин «изображение единорога», не только никогда не повидавши ни одного единорога, но даже ни разу не услышав слова «единорог». Семантическая теория отражения могла бы пояснить связь между понятиями «человек» и «изображение человека», если бы мы согласились с тем, что изображение принадлежит к системе символов, которые употребляются для обозначения таких объектов, как люди, горы, реки, лошади и т.д. Только после этого мы смогли бы научиться классифицировать картины как изображения людей, гор и т.д. Значит, рисунок нашел бы свое место в схеме символов, причем ме-

сто это было бы обозначено не ссылкой на какой-то предмет, а смыслом. Подобное объяснение понятия отражения, пишет Скрутон, приводит к тому, что последнее оказывается оторванным от эстетического интереса.

Гудмен критикует реалистическую теорию отражения на том основании, что якобы, говоря о реализме описания, мы можем только иметь в виду лёгкость, с которой мы узнаем описание визуально как символ его объекта. Скрутон считает подобную критику слишком поспешной, ибо Гудмен не вполне продумал приводимый им пример. Ведь нарисованный ребенком портрет отца может быть более похожим, чем реалистический портрет его же, исполненный в пастельной технике.

Сам Скрутон также критикует реалистическую теорию отражения в связи с проблемой адекватности отображения оригиналу. По мысли Скрутона, «животное также может заметить адекватность отображения оригиналу, но оно не может логически усмотреть в нём аспект»³⁵. Могут сказать, пишет он далее, что ординарный случай «видения как бы» включает в себя отнюдь не адекватность отображения оригиналу, а лишь понятие подобия отображения оригиналу. Скрутон уточняет последний термин, говоря, что интенциональная конструкция подобия отображения оригиналу означает зависимость между опытом усмотрения аспекта и опытом видения объекта. Материальная конструкция подобия отображения оригиналу означает, по Скрутону, большее или меньшее согласование визуальных черт рисунка и его объекта.

Давая собственное определение реализма, Скрутон предлагает полностью игнорировать понятие оригинала. В этом отношении, считает он, «семантический подход к отражению абсолютно справедлив»³⁶. Однако понятие аспекта, пишет автор, не следует отбрасывать. «Реалистическое отражение А лица В не означает, что это какое-то своеобразное отражение А, похожее на лицо В, а лишь значит, что лицо, которое я вижу в А, похоже на лицо В»³⁷. Чем менее реалистично отражение, тем больше можно задать вопросов относительно отсутствия в нем тех или иных черт, имеющих в жизни. По определению Скрутона, «реализм это

³³ Ibid. P. 191.

³⁴ Ibid. P. 193.

³⁵ Ibid. P. 202.

³⁶ Ibid. P. 204.

³⁷ Ibid.

всегда реализм в определённом отношении»³⁸. Определение описания в терминах отражения некоего аспекта ведёт, по его мысли, к чёткой концепции «иллюстративного реализма»³⁹.

До сих пор речь шла только об отражении в изобразительном искусстве. Но что означает «иллюстративное отражение» в литературе? Можно ли применить принцип отражения жизни к музыке?

Ответ на первый вопрос, по Скрутону, прост. Для того чтобы понять литературное произведение как отражение жизни, следует оценить это произведение не как средство передачи информации, а как передачу мысли.

Здесь появляется категория правдивости. Мы восхищаемся пьесой или романом из-за правдивости в их видении жизни. Правдивость «означает правдивое описание»⁴⁰, но интерес к одной только правдивости повествования, по Скрутону, делает литературное произведение документальным. Отражение в литературе, по его мнению, сходно с отражением в живописи тем, что оно частично зависит от намерений автора. Ощущение намерения автора влияет на читателя, определяет оценку таких выразительных средств, как ирония. Когда в «Улиссе» Дж. Джойса оба героя романа (Блум и Стивен) в конце его встречаются, мы понимаем ироничное намерение автора показать ужас животного существования Блумэ, хотя об этом намерении прямо нигде не говорится.

Реализм, по Скрутону, не особый метод отражения, а лишь особый выбор предмета. Писатель-реалист отбирает для описания объекты для того, чтобы они служили примером нормы.

Интенциональность отражения чётче всего наблюдается на театре. То, что происходит на сцене, частично очень похоже на происходящее в жизни. Однако на некоторые жизненные вопросы о героях пьесы попросту ответить нельзя. Скажем, спросить, что ел на завтрак король Лир, равнозначно вопросу, как выглядит с другой стороны фигура на фреске Пьеро делла Франческа.

То, что называется отражением в музыке, не прерогатива одной лишь оперы. Достаточно вспомнить «Море» К. Дебюсси. Но отражение вовсе не определяет наше понимание музыки так, как

это происходит в случаях с прозой или живописью. У музыки имеется особенность. Когда музыка стремится к прямому отражению, она становится «прозрачной» по отношению к своему объекту. Таков, например, звон чайных ложечек в «Домашней симфонии — истории одной жизни» Рихарда Штрауса. Или необычайный эффект, имитирующий венские вальсы Иоганна Штрауса, но написанный в атональном ключе в опере Альбана Берга «Воццек». «Потребовался гений Берга, чтобы добиться подобного эффекта», — замечает Скрутон и заключает, что «подлинное отражение жизни в музыке — редкий периферический феномен»⁴¹.

Конечно, еще со времен Аристотеля известно, что музыка может «имитировать» плеск волн, полёт птицы и т.д. Но имитация в музыке содержит скорее идею вещи, а не саму вещь. Переход от отражения к выражению не является особенностью одной музыки. В «Тернике» П. Пикассо показан ужас бомбардировки провинциального города. Здесь отражение и выражение совпадают.

Существуют множество попыток анализа эстетической концепции экспрессии. С одной стороны, экспрессия в искусстве совпадает с обычным понятием экспрессивности (чувства, мысли). С другой стороны, эстетическая экспрессия всегда есть ценность, ибо произведение, обладающее экспрессией, никогда не может быть исключено из сферы искусства.

Связь экспрессии с ценностью ведёт к «аффективной теории» выражения. Если уже «узнавание» экспрессии само по себе означает «ответную реакцию» на объект, то, следовательно, нельзя относиться к ней индифферентно. Об этом писал Дж. Сантаяна, хотя его теория не способна объяснить, почему мы употребляем слово «выражать» «для передачи отношения между произведением искусства и состоянием сознания»⁴².

Эстетическую концепцию экспрессии не следует ни в коем случае идентифицировать с неэстетической концепцией естественного выражения (т.е. высказывания, проявления). Жест есть естественное выражение какого-то чувства, если он является симптомом этого чувства, а симптом, как известно, вовсе не должен быть выразительным. «Экспрессивность имеет дело с импульсом: выразительный жест всегда красноречив. Экспрессия

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. P. 206.

⁴¹ Ibid. P. 211.

⁴² Ibid. P. 214.

становится экспрессивностью, только если ей в какой-то степени сопутствует успех, а концепция успеха не имеет чёткого приложения к понятию симптома»⁴³.

Аналогия с языком и в этом случае остаётся не более чем аналогией. Язык выразителен потому, что он выражает мысли. Произведение же искусства, считает Скрутон, выразительно вовсе не по этой причине. Эстетическая экспрессия, как и отражение, является эстетической чертой, которая присуща только произведениям искусства. Поэтому эстетическую экспрессию также следует рассматривать в терминах интенции.

«Для того чтобы понять экспрессию в искусстве, мы прежде всего должны понять интенцию, которая определяет выражение в жизни»⁴⁴. Но если подойти к концепции экспрессии именно так, окажется, что иной альтернативы для «аффективной теории» нет. «Я могу выразить свое горе, соорудив памятник, или написав элегию, но памятник и элегия возникают из моей интенции создать нечто, выражающее мою эмоцию»⁴⁵. Таким путём мы и возвратились к аффективному понятию «экспрессивности».

Каким же должен быть анализ идеи «экспрессивности»? Её можно приблизительно определить как силу, способную напомнить нам (или вызвать для нас) такие объекты, как эмоции и состояния сознания. «Поэтому она лежит на пересечении сложной сети чувств и мыслей, отчего узнавание экспрессии невозможно описать простым, однозначным способом»⁴⁶. Лучший путь для узнавания экспрессии — примеры, ибо узнавание принадлежит к категории «познания посредством знакомства» и не может быть полностью заменено описанием.

Руки скульптур О. Родена, птицы в модернистских скульптурах К. Бранкуси (К. Брынкуша), фонтаны Л. Бернини на площади перед собором св. Петра в Риме — все экспрессивны, но по-своему неповторимо и своеобразно. С другой стороны, чувство их близости к определённом состоянию сознания может быть столь сильным, что никакие слова не смогут его передать. Интересна также проблема идентичности экспрессии. В нормативной

жизни «мой жест и ваш жест одинаково выражают гнев, и в этом смысле они являют собой идентичность экспрессии»⁴⁷. Экспрессия конституируется отношением к состоянию сознания, и два жеста совпадают в выражении в той степени, в которой идентичны соответствующие состояния сознания. Однако, если рассматривать вовсе не выраженное жестом состояние сознания, а качество самого жеста, возникает трудность. Как можно решить, обладают ли оба вышеупомянутых жеста одним и тем же качеством экспрессивности?

Когда стихотворение выражает какое-то чувство и такое же чувство выражает музыкальная пьеса, мы все же должны удержаться от искушения назвать оба чувства идентичными. Дело в том, считает Скрутон, что поскольку экспрессивность является понятием аффективным, идентичность экспрессивности не определяется посредством какого-то внешнего стандарта. Это идентичность опыта, т.е. опыта «узнавания экспрессии»⁴⁸. Поэтому проблема идентичности экспрессии, по мысли автора, может служить дальнейшим подтверждением «аффективной теории» выражения. Объект выразителен, если он соответствует состоянию сознания (или символизирует его).

«Семантическая теория пытается объективизировать символическое качество произведения искусства путём показа, что это качество возникает (как и символизм вообще) из когнитивного отношения между произведением искусства и состоянием сознания»⁴⁹. Сьюзен Лангер, например, утверждает, что произведения искусства пребывают в символическом отношении с чувствами, которые они выражают. Скрутон же считает, что нормативное понимание отношения между произведением искусства и чувством не может быть распространено на понимание художественной экспрессии. Скрутону непонятно, почему у Лангер «произведение искусства выражает чувство, а не чувство выражает произведение искусства»⁵⁰. Ведь отношение экспрессии в теории Лангер чётко симметрично. Символизм искусства нельзя объяснять моделью отношений и предикативностью. «Художественный символизм включает не утверждение или сравнение, а ско-

⁴³ Ibid. P. 214.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid. P. 216.

⁴⁶ Ibid. P.217.

⁴⁷ Ibid. P. 218.

⁴⁸ Ibid. P. 219.

⁴⁹ Ibid. P. 219–220.

⁵⁰ Ibid. P. 220.

рее представление о чем-то, раскрытие чего-то индивидуального»⁵¹.

Защищая свою когнитивную теорию эстетической оценки, Б. Кроче утверждает, что искусство и оценка искусства — неконцептуальное знание. «Сведенное до самой обнаженной формы различие между искусством и наукой состоит в том, что первое включает интуицию (или знание частных), тогда как вторая включает концепцию (то есть знание универсалий)»⁵². Б. Кроче утверждает, что произведение искусства в целом являет собой интуицию, даже если оно состоит из таких частей (например, в романе), которые, взятые в отдельности, имеют чисто концептуальный смысл. Так, Кроче попытался объединить в единой формуле отдельные аспекты гегелевской теории искусства: то, что искусство и оценка искусства — формы знания, и то, что искусство — чувственное, а не интеллектуальное средство. От этого экспрессионистского взгляда Кроче остался один шаг до семантической теории Лангер.

Н. Гудмен, анализируя отношение произведения искусства и того, что последнее выражает, попытался избежать многих несообразностей теории Лангер. Он утверждает, что экспрессия отличается от других видов иллюстративности тем, что в экспрессии иллюстрируемое качество присутствует метафорически, а не буквально⁵³. Гудмен не думает, что его теория помогает нам определить, что именно выражает любое данное произведение, ибо философский анализ, ведущийся в рамках номиналистских терминов, такой силой не обладает. Любое суждение, сделанное по поводу экспрессии в рамках большинства философских теорий выражения, не даёт указаний, как применять экспрессию к произведениям искусства. Когнитивный аспект оценки может быть только описан в терминах определённого опыта. Итак, экспрессия в искусстве имеет как интенциональную, так и аффективную сторону, причем последняя из них первична.

Отражение и экспрессия являются схожими между собой формами имитации. Наш опыт каждого из них берёт своё начало в воображении, а не в вере. Некоторые произведения искусства прямо таки «пронизаны» эмоцией. Например, картина А. Ватто «Отплытие на остров Цитеру» или поэма

А. Теннисона «Улисс»⁵⁴. «Это примеры художественного символизма, они считаются совершенными выражениями состояния сознания, и эта задача символизма не может быть заменена никаким прозаическим утверждением»⁵⁵.

Часто говорят, что художественные символы отличаются от лингвистических утверждений своей иконичностью. Сказать это означает дать определение того, чего нет. Ч.С. Пирс объясняет «иконичность» в терминах подобия, но это равнозначно тому, как если бы мы сказали, будто «Летские сцены» Р. Шумана имеют отношение к опыту детей.

Скрутон формулирует следующие условия, необходимые, по его мнению, для рассмотрения произведения искусства как символа определённого состояния сознания:

- а) субъект должен быть способен вызвать в своем сознании чувство, о котором идет речь, и таким образом «представить, на что оно похоже»⁵⁶;
- б) чувство должно вызываться в сознании произведением искусства;
- в) необходимо самому постичь произведение искусства, ибо опыт символизма в искусстве не передается через вторые руки;
- г) увидеть А как символ В означает реагирование на В в результате постижения А;
- д) хотя чувство субъекта направлено на то, что символизируется, это чувство также направлено и на самое произведение искусства;
- е) то, что субъект может узнать, скажем, из произведения живописи, является только опытом живописи.

Упомянутые шесть условий, считает Скрутон, действительны не только для живописи или литературы, но и для музыки и архитектуры.

В результате всего вышеизложенного Скрутон приходит к выводу, что его идеалистическая доктрина эстетики (опирающаяся на эстетический подход И. Канта и на аналитическую философию Л. Витгенштейна) должна быть принята.

Заключительная глава книги рассматривает проблему ценности эстетического опыта. Проблема объективности и проблема ценности — наиболее трудно разрешимые задачи для критика

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid. P. 221.

⁵³ Ibid. P. 222.

⁵⁴ Tennyson A. The works. L., 1905. P. 95–96.

⁵⁵ Scruton R. Art and imagination: A study in the philosophy of mind. L.: Methuen, 1974. VIII, 256 p. Bibliogr.: P. 228.

⁵⁶ Ibid. P. 231.

искусства. Характер Отелло можно считать либо благородным, либо эгоистичным, и эти противоположные интерпретации дают различный подход к пьесе. Скрутон считает, что ни одна из этих интерпретаций не является субъективной. Объективность и истина, пишет он далее, — различные категории. Если в качестве параллели взять моральное суждение и предположить, что оно выражает не веру, а подход, окажется, что существует такой смысл, при котором моральное суждение не имеет условия истинности. Однако из этого вовсе не следует, что моральные суждения необъективны. Кант, как известно, полагал, что моральные суждения являются императивами и основаны на стремлении к благу всех людей, т.е. на практических, а не на теоретических законах.

Существует внутренняя связь между эстетическим и моральным суждением. При моральном суждении обычно хвалят человека за определённые качества, причём последние настолько совершенны, что вопрос, почему мы этими качествами восхищаемся, попросту не возникает и не требует ответа. Аналогичный вопрос, касающийся произведения искусства, также может оставить без ответа. Но интересно то, что черты хвалимого нами человека и эстетические черты произведения искусства имеют тенденцию совпадать. Мы вос-

хищаемся произведением искусства (как восхищаемся человеком) в связи с его интеллигентностью, мудростью, искренностью, глубиной чувства, состраданием и реализмом. Однако искренность симфонии никак нельзя сравнить с искренностью счёта из прачечной. Разве счёт из прачечной может вызвать восхищение или уважение? Вот почему эстетический интерес должен придавать какую-то дополнительную ценность моральным качествам своего объекта. Даже в сфере абстрактного искусства, считает Скрутон, невозможно чётко отделить моральное суждение от эстетического.

Итак, объяснение универсальности эстетического суждения ведёт к связи между моральным и эстетическим опытом, каковая является важнейшим основанием для критики искусства. Стандарты критического суждения нельзя отделить от общих стандартов практического разума. «Отношение между моральным и эстетическим суждением предполагает, что стандарты для обоснованности первого создают стандарты для обоснованности второго. Показ того, что плохого в сентиментальном произведении искусства, должен непременно включить показ того, что плохого в сентиментальности. Быть уверенным в вопросах вкуса означает быть уверенным в вопросах морали: этика и эстетика нераздельны»⁵⁷.

Список литературы:

1. Бибихин В.В. Узнай себя. СПб.: Наука, 1998.
2. Гиренок Ф.И. Аутография языка и сознания. М.: МГИУ, 2010.
3. Гоббс Т. Левиафан. М.: Мысль, 2001.
4. Гуревич П.С. Прекрасное как категория искусства // Филология: научные исследования. 2012. № 3 (07). С. 3–6.
5. Гуревич П.С. Эстетика. М.: Кнорус, 2011.
6. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962.
7. Локк Дж. Опыт о человеческом разуме. М.: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1898.
8. Померанц Григорий. Выход из транса. М.: РОССПЭН, 2010.
9. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001.
10. Философская антропология Макса Шелера. Уроки, критика, перспективы / Отв. ред. Д.Ю. Дорофеев. М., 2011.
11. Шефтсбери А. Эстетические опыты. М.: Искусство, 1975.
12. Scruton R. Art and imagination: A study in the philosophy of mind. L.: Methuen, 1974. VIII, 256 p.

References (transliteration):

1. Bibikhin V.V. Uznai sebya. SPb.: Nauka, 1998.
2. Girenok F.I. Autografiya yazyka i soznaniya. M.: MGIU, 2010.

⁵⁷ Ibid.

3. Gobbs T. Leviatan. M.: Mysl', 2001.
4. Gurevich P.S. Prekrasnoe kak kategoriya iskusstva // Filologiya: nauchnye issledovaniya. 2012. № 3 (07). S. 3–6.
5. Gurevich P.S. Estetika. M.: Knorus, 2011.
6. Ingarden R. Issledovaniya po estetike. M.: Izd-vo inostr. lit., 1962.
7. Lokk Dzh. Opyt o chelovecheskom razume. M.: tipo-lit. t-va I.N. Kushnerev i K°, 1898.
8. Pomerants Grigorii. Vykhod iz transa. M.: ROSSPEN, 2010.
9. Sartr Zh.-P. Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaya psikhologiya voobrazheniya. SPb.: Nauka, 2001.
10. Filosofskaya antropologiya Maksa Shelera. Uroki, kritika, perspektivy / Otv. red. D.Yu. Dorofeev. M., 2011.
11. Sheftsberi A. Esteticheskie opyty. M.: Iskusstvo, 1975.
12. Scruton R. Art and imagination: A study in the philosophy of mind. L.: Methuen, 1974. VIII, 256 p.