

СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА: НОВЕЙШИЕ ТЕНДЕНЦИИ

Современная философия искусства осуществляет радикальный поворот от центральной для классической традиции проблематики творчества к актуализирующейся в современной культуре проблематике восприятия художественного произведения. Данная парадигмальная трансформация берет свое начало от предложенной М.Дессуаром «всеобщей науки об искусстве», ориентированной, в отличие от традиционной эстетики, не на анализ процесса создания произведения искусства, а на анализ «эстетических переживаний» воспринимающего субъекта (читателя=слушателя=зрителя).

М.Дессуар фиксирует поэтапный характер «эстетического переживания», выявляя в его структуре такие стадии, как «общее впечатление», результатом которого является формирование эмоциональной позиции по отношению к произведению на уровне «нравится – не нравится» (эта оценочная стадия выступает своего рода порогом, на котором, заглянув внутрь произведения, субъект решает, войти ли в него); восприятие «вещественного», установление особого рода отношений между субъектом и произведением, в рамках которых возникает напряжение между восприятием как внешней субъект-объектной процедурой и экзистенциальным стремлением субъекта к растворению в произведении, примерке его на себя; и, наконец, разрешение ситуации в эстетическом наслаждении, выступающем в качестве не только эстетического, но и экзистенциального результата «эстетического переживания».

Парадигма трактовки искусства в контексте воспринимающей субъективности системно оформляется после фундаментальной работы М.Дюфрена «Феноменология эстетического опыта», артикулирующей онтологическое значение «чувственно-смысловой субъективности». Согласно М.Дюфрену, именно эстетический опыт конституирует семантико-аксиологическое измерение как эстетического объекта («человеческое» в вещи, ценностно-смысловую структуру объекта), так и самого человека («человеческое в человеке», экзистенциально-смысловую структуру субъекта). Именно в силу этого «аффективное *arçioni*» как единица эстетического опыта (соприкосновения субъекта и объекта в «человеческом») может быть понято как средство снятия субъект-объектной оппозиции в отношениях человека к миру (и в практико-утилитарном, и в когнитивно-утилитарном планах), открывая

экзистенциальные возможности отношений человека и мира в режиме диалога.

В этом контексте остро ставится проблема языка художественного произведения как центрирующая всю проблематику современной философии искусства. Стратегия ее разрешения выстраивается в двух вариантах. Если в русле первого подхода на передний план выступает вопрос о структурно-функциональных единицах художественного текста в широком его понимании (вербальный, музыкальный, архитектурный, живописный и др.) и центральным становится вопрос средств художественной выразительности, то для второго подхода акцентированным становится вопрос архитектоники произведения, понимаемой в предельно широком своем значении (как включающей в себя субъективность адресата произведения).

Так, в рамках первого подхода оформляются два альтернативных направления трактовки языка искусства: экзистенциально-образная и символическая. Первая основывается на концепции художественного образа Г.Зедльмайера, трактующего образ как «сгущение» экзистенциального опыта, который по сути своей до конца не формализуем, в силу чего как восприятие конкретного образа, так и понимание художественного произведения в целом требует не столько эстетического, сколько экзистенциального усилия: личного узнавания и интуитивно-целостного «первопереживания».

Альтернативная позиция в интерпретации средств создания художественности оформляется в эстетике С.Лангер, видящей в символизации специфический способ освоения действительности и понимающей в этом контексте искусство как одну из сфер реализации человеческой способности к «символотворчеству». Эта способность укоренена, согласно С.Лангер (и в этом ее позиция принципиально отличается от позиции Э.Кассирера), не столько в рафинированно интеллектуальной, сколько в чувственно-психологической сфере, а потому символизация способна зафиксировать в объективной форме даже те эмоциональные состояния и экзистенциальные переживания, которые по природе своей не относятся к дискурсивным. В этом смысле художественные символы, по С.Лангер, в отличие от знака, несущем информацию о другом, отличном от него объекте («репрезентирующем иное»), символы искусства, напротив, «презентативны» в том смысле, что презентуют сами себя, свое глубинное содержание, оказываясь самодостаточными «значимыми формами». И движение в поле художественного протекает, согласно С.Лангер, не столько как рациональное декодирование символов, чья объективная форма допускает универсальную интерсубъективную аналитику, сколько как понимающее проникновение за «открывающееся» этому пониманию

субъективное содержание символа, которое, выступая как доступное для узнавания (а значит, экзистенциально-аксиологически общезначимое), раскрывает в этой процедуре свою «универсальную объективность».

Альтернативная стратегии интерпретации языка искусства может быть обнаружена в позиции таких авторов, как Р.Жирар и Ф.Лаку-Лабарт.

В «фундаментальной антропологии» Р.Жирара центральная позиция отводится феномену мимесиса, регулирующему социальные ритуалы, посредством которых в обществе замещается жертвоприношение и вытесняется насилие. По Р.Жирару, именно мимесис фундирует структуру желания как предполагающую наличие опосредующего отношения субъекта и объекта звена – создаваемой субъектом модели, которая выступает одновременно и как соперник, вожделеющий к тому же объекту, что и субъект, и как ученик, репрезентирующий те же желания. Миметический характер желания заключается в том, что модель «соперник–ученик» реализует себя через миметическое взаимовоплощение, основанное, с одной стороны, на идентификации («будь, как я»), а с другой – не предполагающее полного отождествления, ибо каждый остается собой («не будь мною»). В этом контексте Р.Жирар связывает мимесис с религиозным началом (как выступающий символической ритуальной рецитацией «заместительной жертвы», фундируя любое из сакральных действий, которые, в свою очередь, фундируют социальность как таковую).

Центрируя внимание на экзистенциальном состоянии субъекта восприятия произведения («субъект в зеркале» искусства), Ф.Лаку-Лабарт анализирует его отношения с «воображаемым» (содержанием произведения) как предполагающие и конструктивное, и деструктивное воздействие «воображаемого» на субъекта. В процессе восприятия произведения искусства сознание подвергается трансформирующему воздействию – субъект выступает не только и не столько в качестве «экзистирующего», сколько в качестве «дезистирующего», утрачивая автохтонность экзистенциального опыта, ибо в пространстве мимесиса он встречается со своим «двоящимся двойником», тождественным и нетождественным как субъекту, так и самому себе: Я, фабульный герой, Я как Я, Я как фабульный герой, фабульный герой как Я и т.д., – отражения дробятся и множатся, задавая пространство экзистенции как принципиально мозаичное. Подобная плюральность оборачивается «в зеркале искусства» нестабильностью амальгамы, лишая субъекта иллюзии самотождественности как исходно-данной и инспирируя понимание ее как конституирующейся. Таким образом, миметический акт выступает не только как экзистенциальное самотворчество, но и как

основа любого коммуникативного творчества, ибо последнее носит миметический характер.

В целом, в современной философии искусства в фокусе значимости оказывается коммуникативная функция искусства, а процедура интериоризации содержания художественного произведения трактуется не только как модель понимания в контексте общения между автором и субъектом восприятия, но – шире – как универсальная парадигма взаимопонимания, валидная в самых различных коммуникативных средах. Это оказывается особенно значимым в контексте экзистенциального общения (в терминологии Р.Кайюа – Great Play), где отсутствие исходно заданных правил и загодя оговоренных перспектив задает для обоих его участников особую форму «бытия-становления», ставя человека лицом к лицу с миром возможного и инспирируя для каждого не только раскрытие его собственного коммуникативного и экзистенциального потенциала, но и конструирование им его собственного Я и Я Другого в различных экзистенциальных контекстах, что возможно лишь благодаря созданию – на основе тех отблесков, которые они отбрасывают друг на друга, – контекстно-ситуативного языка недосказанности как средства общения и понимания.