# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 94

## СТРУКТУРИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В ЭСТЕТИКЕ КАНТА (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

**В.В. Прозерский**

***Аннотация.*** Своеобразие кантовской классификации искусств заключается в том, что она построена на принципе коммуникации. Три способа выражения – вербальный, тональный (голосовой) и жестикуляционный послужили для Канта в качестве основы разделения искусств на словесные, изобразительные и искусства игры слуховых и зрительных ощущений. Подобная классификация позволяет понять особенности каждого вида искусства и оставляет открытым путь ее дальнейшего совершенствования.

***Ключевые слова*:** эстетика, структура, виды искусства, поэзия, архитектура, скульптура, живопись, музыка, красноречие, вкус, гений, эстетическая идея, философия, познание, чувства.

## STRUCTURING OF THE ART WORLD IN KANT'S AESTHETICS

**V. Prozerskiy**

***Abstract.*** Kant's classification of arts is built on the principle of communication. Three ways of expression − verbal, gestural and tonal make the basis for the division of the arts into three groups: the verbal arts, visual arts, music and the arts of visual sensations. Such a classification allows to grasp the specifics of each art form, and leaves open the possibility for its further improvement.

***Keywords:*** aesthetics, structure, arts, poetry, architecture, sculpture, painting, music, eloquence, taste, genius, aesthetic idea, philosophy, knowledge, feelings.

Структурирование художественного мира, предложенное Кантом, в отличие от других частей его эстетики долгое время не привлекало к себе особого интереса специалистов. В работах по истории эстетики систематизация искусств, предложенная Кантом, обычно пропускалась [1]. В книге М.С. Кагана, где дана подробная историография морфологических концепций в истории эстетической мысли, о кантовском методе разделения искусств сказано только то, что он малопродуктивен [2]. Кантовской классификации искусств уделяется значительно меньше внимания по сравнению с другими теориями в исследовании О. Кристеллера по истории художественных систем [3]. В обстоятельном исследовании Поля Гуйе, посвященном философии и эстетике Канта, внимание сосредоточено на рефлективном эстетическом суждении – суждении вкуса, а о кантовской теории искусства говорится кратко, как о чем-то вторичном по отношению к основному содержанию эстетики [4].

Отчасти такое отношение к данному разделу кантовской эстетики объясняется тем, что сам Кант считал предложенную им систему искусств наброском, а не разработанной теорией. Обращаясь к читателю, он призывал рассматривать «всё сказанное здесь только как попытку объединить различные виды прекрасного искусства одним принципом, которым в данном случае служит принцип выражения эстетических идей (по аналогии с языком), а отнюдь не как окончательно принятую их дедукцию» [5]. Но главное не в этом. Главное – в том, что его система искусств и метод ее построения коренным образом отличались от принятых в его время принципов организации системы искусств, просуществовавших вплоть до наших дней. Предметом классификации в этих системах были законченные произведения, объединенные в группы по признакам принадлежности к предметам или процессам, то есть к пространству или времени. Соответственно, их объединяли в группы «пространственных» и «временных» искусств. Неплодотворность подобной классификации была замечена уже Гегелем, назвавшим такой подход к искусству абстрактным, указывающим на чисто внешние особенности и ничего не говорящим о сущности того или иного художественного вида [6]. Тем не менее, классификация арт-форм по их внешнему облику казалась наиболее правильной, а кантовская, построенная на анализе *форм художественной*

*коммуникации*, представлялась для морфологических исследований искусства непонятной и неприемлемой. Теперь, когда философия пережила «лингвистический поворот», а за ним «медийный поворот», и проблемы коммуникации передвинулись с периферийного на центральное место, подход к искусству, предложенный Кантом, выглядит в новом свете и не должен обходиться вниманием. В данной статье содержится один из первых опытов интерпретации кантовского учения об искусстве с тем, чтобы выявить эвристические моменты, имеющиеся в этой части эстетики Канта.

Принцип коммуникации заложен в самое основание кантовской эстетики. В разделе «Аналитика эстетической способности суждения» «Критики способности суждения» Кант выделяет два типа эстетических суждений. Первый тип – суждение о приятном. Оно основано на чувстве субъекта, вызванном аффицированием органов чувств. Возникающая в этом случае эмоциональная реакция – чувство удовольствия, имеет периферийный характер и не претендует на всеобщность. Второй тип суждений – суждения рефлексии, также основаны на чувстве удовольствия, но это удовольствие уже не физиологической природы, а душевной, Кант называет его «благорасположением души» (Wohlgefallen). Появление душевного блага связано с рефлексией о соответствии способности чувственного представления единства многообразных восприятий и способности рассудка давать понятие для чувственных образов в целях познания. Данное соответствие, или гармония, или свободное взаимодействие (игра) этих способностей основано на общем (sensus communis) душевном чувстве удовольствия (благорасположения), каждого реципиента эстетического объекта.

Таким образом, момент коммуникативности рефлексивного чувства входит в само содержание эстетического суждения (о красоте в природе), являющегося *суждением вкуса*. Переходя к искусству, Кант подчеркивает, что точно так же *эстетическая идея*, представляющая *содержание художественного произведения*, порождаемого его творцом, носителем духа – гением, является чувственной идеей и коммуникативной. Теперь становится понятно, почему Кант основывает классификацию искусств на *способах выражения и коммуникации эстетических идей*.

В обычной жизни основным средством коммуникации людей является язык (точнее – речь), базирующаяся на соединении артикулированных звуков – фонем в морфемы, несущие определенное лингвистическое значение и семантический смысл. Вспомогательным по отношению к лингвистическому уровню коммуникации являются *паралингвистические факторы* – речевые интонации и жестикуляция. Но так происходит в коммуникации, носящей деловой или жизненно-прагматический характер. Иное дело эстетическая коммуникация. В ней все три формы коммуникации – вербальная, невербальная интонационная (тональная модуляция звуков) и жестово-телесная (в активной и остаточной форме – в виде следа) приобретают равное значение. Поэтому Кант имеет основание вывести многообразие видов художественной деятельности из этих трех основных коммуникативных форм: слова, жеста и игры ощущений, возникающей под внешним воздействием. Следовательно, эстетическая идея может быть коммуницирована не только вербально, но и интонационно, и жестикуляцией. Философ заметил, что для того, чтобы полностью выразить себя, человеку недостаточно одних вербальных средств, необходимо вовлечь в коммуникацию чувственные факторы: «Ибо, таким образом, мысль, созерцание и ощущение одновременно и в соединении передаются другому» [7].

Соответствуя трем видом выражения, существуют три основных вида искусств «словесное, изобразительное и искусство игры ощущений (в качестве впечатлений внешних чувств)».

К словесным искусствам относятся красноречие и поэзия. «Красноречие – это искусство заниматься делом рассудка как свободной игрой воображения; поэзия – заниматься свободной игрой воображения как делом рассудка» [8].

Можно заметить, что в этих характеристиках ораторского искусства и поэзии дается интерпретация кантовским терминологическим языком известного положения классической поэтики о том, что поэзия должна давать наслаждение, «услаждать» и вместе с тем «поучать» то есть приносить некую моральную и общественную пользу (формула Горация – delectare et docere). Но и ораторское выступление, где на первом месте стоит задача достижения определенной политической, образовательной, моральной или религиозной цели (docere) в качестве

средства использует эмоциональное воздействие, эстетические образы (delectare), чтобы «о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему мнению» [9].

Диада delectare et docere и ее зеркальное отражение docere et delectare присутствует не только в литературе, но во всех видах искусства: и в живописи, и в музыке, и в театре, и в кино… Ведь в каждом из искусств наличествует как поэтическое, так и риторическое начало (если вспомнить не только «тенденциозный роман», но и массовую песню, военную музыку, «политический театр», политический плакат и т.п.) Известный спор между сторонниками «чистого искусства» и приверженцами «утилитарного искусства» есть не что иное, как спор о том, что должно стоять на первом месте – delectare или docere. Расположение этих глаголов в диаде отмечает полюса, между которыми развертывается художественная деятельность: полюс эстетизма, наслаждения с исчезающе малым дополнением, пользой и полюс «утилитаризма» − требование от искусства максимума идейности, морализма, проповедничества с допущением лишь небольшого «привеска» эстетической радости. В реальной художественной жизни, протекающей между этими крайностями, delectare и docere образуют невероятное количество сочетаний.

Вслед за словесными, Кант подвергает анализу изобразительные искусства, средством коммуникации которых является *жест*. К ним относятся: пластика – архитектура и скульптура, а также живопись и декоративное садоводство. Возникает вопрос: на каком основании Кант мог говорить, что в визуальном искусстве мы имеем дело с *телесным действием, с жестом?* Ответ заключается в том, что Кант, по всей вероятности, опередил свое время: он высказал гипотезу, нашедшую свое подтверждение лишь в XX веке.

Первым из исследователей, объяснивших происхождение графики, живописи, скульптуры из жеста художника, был П. Флоренский. Флоренский находил общий корень этих искусств в организации пространства, считая, что основным средством взаимодействия человека с пространством является жест. Отсюда следует, что графика и живопись – это система жестов, закрепление которых зависит от инструментов, используемых художником. «Если в руке карандаш, то жест записывается карандашной линией» − это графика; если художник работает наложением красок с помощью касания, прикосновения к цветовой поверхности – перед нами живопись; в свою очередь, «скульптурное произведение представляет собой запись широких движений режущего или отбивающего орудия, а произведения пластики представляются записью прикосновений» [10]. Развивая идеи Флоренского, А.Г. Габричевский писал о том, что процесс восприятия живописи есть воссоздание «индивидуального жеста трехмерной руки творца, как жест, исчерпавшийся и запечатлевшийся во всей своей выразительной полноте». В целом же искусства, создаваемые с помощью руки, он называл «начертательными искусствами» [11].

Третья группа прекрасных искусств, в теории Канта, это искусства игры ощущений – слуховых или зрительных. Игра слуховых ощущений создаёт музыку; зрительных − «искусство колорита». Важно то, что Кант связывает музыку с паралингвистическими факторами речи, выводя ее из модуляции звуковых тонов, иначе говоря, из интонации. Такой поход к музыке показывает, что кенигсбергский философ был хорошо знаком с творчеством Руссо, считавшего музыку и пение первичными формами языка. По Канту, музыка доводит модуляцию тона до такого уровня, что это позволяет ей возбуждать в слушателях идею, даже не прибегая к словам.

Наиболее загадочным выглядит в системе искусств Канта последний раздел − искусство зрительных ощущений, «искусство колорита», игра красок. Так как философ не пояснил, какое искусство он имел в виду, то возникли различные предположения о том, что считать этим искусством. Одно из таких предположений – Кант имел в виду искусство танца! Но в танце игра красок относится не к пластике тела – основной материи этого искусства, а к костюму танцовщика. В таком случае можно было бы говорить об искусстве костюма в целом, а не только применительно к танцу. Выдвигалась мысль, что Кант имел в виду абстрактные красочные композиции или искусство орнамента. Но абстрактной живописи в его времена еще не существовало, а искусство орнаментов, цветочных партеров и клумб он упоминал в разделе «живописи природы» − декоративных композиций в садовом искусстве. Немаловажный момент, что Кант имел в виду искусство *движущихся цветовых образов и форм*, наподобие музыки. Это наводит на мысль, что Кант, возможно, был знаком с изобретением Бернара Кастеля −

«цветовым клавесином», прообразом будущих цветомузыкальных инструментов. Другим образцом цветовой кинетики в XVIII веке могло быть утратившее впоследствии свои секреты искусство пиротехники, превращавшее небосвод в красочные картины и движущиеся орнаменты.

Завершая краткий экскурс в кантовский художественный мир, приведем слова В.Ф. Асмуса об источнике его поэтического начала: «искусства можно и должно ценить по обнаружению в них не только вкуса, но и духа... Дух (Geist) – это продуктивная способность разума давать образец… Дух привходит в искусство, чтобы создавать идеи, вкус, чтобы ограничивать их ради формы, соразмерной с законами продуктивного воображения и, таким образом, вымышлять нечто, не подражая, а первоначально. Поэтично и может быть названо поэзией вообще всякое произведение, обнаруживающее и дух, и вкус» [12].

***Литература:***


1. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. - СПб.: Алетейа. - 2000.
2. Каган М.С. Морфология искусства. - М.: «Искусство». - 1972. - С. 47.
3. Kristeller O. The Modern System of the Arts. // Journal of History of Ideas. - 1951. - V.4. - № 12.
4. Guyer P. Kant. Routledge Taylor and Francis Group. - London and New York, 2006.
5. Кант И. Критика способности суждения. - М.: «Искусство». - 1994. - С. 197.
6. Гегель Г.Ф.В. Лекции по эстетике. - Т. 1. – СПб, 1999. – С .157.
7. Кант И. Критика способности суждения. - С. 194.
8. Кант И. Критика способности суждения. – С. 195.
9. Ломоносов М.В. Избранные труды. - М.: - 1989. - С. 228.
10. Флоренский П. Анализ пространства в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. - Иконостас. - СПб.,1996. - С. 334.
11. Габричевский А.Г. Морфология искусства. - М.: «Аграф», 2002. - С. 224.
12. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. - М.: «Искусство», 1962. - С. 250.


***References:***


1. Gilbert K., Kun G. Istorija jestetiki. - SPb.: Aleteja. – 2000.
2. Kagan M.S. Morfologija iskusstva. - M.: «Iskusstvo». - 1972. - S. 47.
3. Kristeller O. The Modern System of the Arts. // Journal of History of Ideas. - 1951. - V.4. - № 12.
4. Guyer P. Kant. Routledge Taylor and Francis Group. - London and New York, 2006.
5. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdenija. - M.: «Iskusstvo». - 1994. - S. 197.
6. Gegel' G.F.V. Lekcii po jestetike. - T. 1. – SPb, 1999. – S .157.
7. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdenija. - S. 194.
8. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdenija. – S. 195.
9. Lomonosov M.V. Izbrannye trudy. - M.: - 1989. - S. 228.
10. Florenskij P. Analiz prostranstva v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah // Florenskij P. - Ikonostas. - SPb.,1996. - S. 334.
11. Gabrichevskij A.G. Morfologija iskusstva. - M.: «Agraf», 2002. - S. 224.
12. Asmus V.F. Nemeckaja jestetika XVIII veka. - M.: «Iskusstvo», 1962. - S. 250.


***Сведения об авторе:***


***Прозерский Вадим Викторович*** (г. Санкт-Петербург, Россия), доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: prozer@inbox.ru


***Data about the author:***


***V. Prozerskiy*** (St. Petersburg, Russia), doctor of philosophy, full professor, lead research officer at Institute of Philosophy of Saint Petersburg State University, e-mail: prozer@inbox.ru