Н.А. Коренева

«Лекции по эстетике» Г.В.Ф. Гегеля: проблема первоисточников и смысл тезиса о «конце искусства»

О своем желании преподавать эстетику в университете Гейдельберга Гегель писал еще в 1805 г. в письме филологу и переводчику Иоганну Генриху Фоссу[1]. Но назначение в университет он получил лишь в 1816 г. В Гейдельбергском университете Гегель впервые читает курс лекций по искусству и религии в летнем семестре 1817 г., и здесь же через год повторяет его. Однако отдельный курс лекций по эстетике философ прочитал первый раз в Берлине. Именно в Берлинском университете состоялось четыре курса лекций в период 1820/21, 1823, 1826 и 1828/1829 гг. По словам Густава Генриха Гото, одного из студентов Гегеля, философ с каждым курсом эстетики все более совершенствовал ее содержание, стараясь сделать структуру более ясной и доступной для понимания[2].

К сожалению, Гегелю не было суждено написать собственный труд по эстетике. После его смерти в 1831 г. Гото, собрав гегелевские рукописные тексты лекций и заметок к ним, проделал огромный труд по редакции записей этих лекций и подготовке их к изданию. Пользовался он также своими собственными записями лекций 1823 г. и конспектами некоторых других студентов Гегеля, прослушавших курс по эстетике в разные годы. При этом рукописи лекций философа не представляли собой единого текста, и Гото руководствовался собственными знаниями философии Гегеля и конспектами студентов для создания логически выстроенного произведения. В 1835 г. впервые был опубликован трехтомный труд «Лекции по эстетике» под редакцией Гото. Через несколько лет, в 1842–1843 гг., вышло второе издание, в которое Гото внес небольшие изменения по сравнению с первым.

---

[1] *Гегель Г.В.Ф.* Работы разных лет: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1971. С. 247–250.

[2] *Лифшиц М.* Предисловие // *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. XI–XII.

В начале XX в. Георг Лассон, после изучения оставшихся гегелевских манускриптов и сравнения их с опубликованными посмертно сочинениями философа, предпринял попытку переиздания собрания сочинений, тщательно сверяя оригиналы сохранившихся собственноручных гегелевских планов лекций и рукописей лекций, выполненных студентами, с напечатанными изданиями. В 1931 г. вышел первый том лекций по эстетике под редакцией Лассона, включавший в себя введение и первую из трех частей, посвященную общим проблемам философии искусства. Лассон старался передать текст эстетики максимально близко к тому, что было написано в гегелевских манускриптах и лекциях учеников, избегая редакторских добавлений. Однако принцип работы, которого придерживался Лассон, оставался, по существу, таким же, как и принцип работы Гото – создать наиболее полный курс по философии искусства, собрав воедино все имевшиеся к тому времени, то есть через 100 лет после смерти философа, конспекты самого Гегеля и конспекты его студентов.

Здесь следует сделать небольшое отступление, чтобы уточнить ответ на такой вопрос: что можно считать источниками в случае с лекциями по эстетике Гегеля? Надо, прежде всего, констатировать, что философия искусства не только не была издана при жизни Гегеля, но что философ даже не успел начать собственноручную обработку и подготовку разрозненных рукописных материалов для печати. Поэтому в распоряжении разных поколений гегелеведов не было, нет до сих пор и, по ряду объективных причин, не может быть того, что в истории философии именуется первоисточниками, т. е. хотя бы в значительной части собственноручно сделанными и авторизованными текстами самого философа. А в распоряжении первых издателей лекций по эстетике существовало два вида материалов: подготовительные конспекты лекций самого Гегеля с его заметками и дополнениями, которые он вносил при очередном курсе лекций, а также – в основном – рукописи конспектов его слушателей, в разные годы посещавших и записывавших лекции. Следовательно, подавляющая часть опубликованных текстов, которые именуют лекциями Гегеля по эстетике, – это вторичные источники. Проблема вторичных источников нередко возникает в истории философии. Они, в принципе, немаловажны. В целом к ним – особенно применительно к гегелевскому времени – существует достаточно высокая мера доверия, что, однако, не меняет их статуса вторичных источников[3]. Есть дополнительный

[3] Как пишет Н.В. Мотрошилова, два аспекта способствуют большщму доверию исследователей к лекционным записям студентов Гегеля. Во-первых, это тот

в данном случае факт: собственноручные конспекты Гегеля, к сожалению, на данный момент практически полностью утеряны. У философа были две отдельные тетради с конспектами лекций по философии искусства и примечаниям к ним – одна содержала материал, использванный философом во время преподавания в Гейдельбергском университете, другая же включала записи лекций по эстетике, прочитанных Гегелем в Берлине. Если первая тетрадь полностью утеряна, то от второй сохранилось лишь несколько фрагментов[4]. Весь массив его текстов, которыми он пользовался при чтении лекций, был доступен лишь Гото, и уже гораздо меньшая часть была в распоряжении Лассона. Теперь практически и вовсе не существует возможности ознакомиться с собственноручными записями философа.

Иначе – уже в массиве вторичных источников – обстоит дело с записями лекций по эстетике, сделанными студентами Гегеля (немецкие исследователи используют для их обозначения термины «Mitschrifts» и «Nachschrifts»[5]). Если на момент издания Гото количество известных транскриптов было не так велико, то в XX в., когда возрос интерес к философии Гегеля, стали интенсивно искать и обнаруживать все новые и новые студенческие конспекты. За неимением собственно гегелевских записей это было, конечно, чрезвычайно полезно, так как ученые могли сверять разные конспекты, сделанные в один и тот же год, и с большей уверенностью предполагать, какие утверждения можно отнести к словам самого Гегеля, а какие в издании Гото являются добавлениями редактора.

факт, что для проверки существует «Энциклопедия философских наук», которая в сжатом виде содержит основные моменты курсов лекций философа. Во-вторых, в пользу большой надежности данных источников выступает практика чтения лекций, существовавшая в Германии в XIX в. Было принято читать лекции по заранее подготовленным записям. Такого же способа, по свидетельствам современников, придерживался Гегель: он «старался на лекциях читать заготовленные тексты по возможности медленно и внятно; в ряде случаев он даже диктовал принципиально важные положения курса» (*Мотрошилова Н.В.* Работы разных лет: Избранные статьи и эссе. М.: Феноменология–Герменевтика, 2005. С. 267–268).

[4] *Gaiger J.* Catching up with history. Hegel and abstract painting // Hegel: New directions. McGill-Queen's University Press. Acumen, Quebec, 2006. P. 161.

[5] Как отмечает Дж. Гайгер в своей статье «Наверстывая историю. Гегель и абстрактная живопись», термин *Mitschrift* используется для определения записей лекций, которые были сделаны непосредственно во время чтения лекций. Термин *Nachschrift* определяет те записи лекций, которые были переписаны набело уже после прочтения лекций (*Gaiger J.* Catching up with history. Hegel and abstract painting. P. 174).

Таким образом, можно сказать, что в настоящее время нам доступны в хорошем объеме лишь своего рода второисточники гегелевских лекций по эстетике, каковыми являются конспекты студентов.

Со смертью Лассона в 1932 г. миссию по изданию томов собрания сочинений, не выпущенных Лассоном, взял на себя его коллега Йоханнес Хоффмайстер. Первоначально он продолжал работу, руководствуясь принципами Лассона. Однако как раз в это же время стали появляться в большом количестве неизвестные прежде студенческие рукописи разных курсов лекций Гегеля. Проделав большую работу по проверке сохранившихся и имевшихся в его распоряжении записей лекций с изданиями XIX в., Хоффмайстер нашел довольно большое количество ошибок и неточностей. Кроме того, ставшие доступными новые записи лекций студентов Гегеля, которые не были в распоряжении Гото и редакторов, впервые выпустивших после смерти философа его курсы лекций и по другим дисциплинам – по всемирной истории и по истории религий – подняли очень важный источниковедческий историко-философский вопрос относительно характера работы над лекционной частью собрания сочинений. Стало понятно, что единственным верным и надежным в данной ситуации упорядочивающим основанием при работе над изданием курсов лекций может быть лишь хронологический принцип. И вот тогда впервые было принято решение о публикации отдельных курсов за каждый год.

Совершенно новый по интенсивности этап работы над переизданием собрания сочинений Гегеля начался в середине XX в., что было связано с основанием гегелевского архива в Бонне в 1958 г., одними из главных целей которого являлись сохранение философского наследия Гегеля, отслеживание исследований в области гегелеведения и продолжение работы Хоффмайстера, умершего в 1955 г. В 1969 г. архив был перемещен в город Бохум, где он находится и по сей день, пребывая под попечительством Рурского университета. Благодаря огромному количеству найденных в разных странах и собранных в архиве рукописей, принадлежащих не только Гегелю, но и его современникам, ученые получили возможность более тщательно исследовать его творчество. В основу нового планировавшегося критического издания собрания сочинений Гегеля был положен хронологический принцип, который, в издании Гото, в частности, не был соблюден. Теперь на первый план выходила задача наиболее полной публикации лекций с учетом всего имевшегося материала и коррек-

тировка окончательного текста таким образом, чтобы он максимально вписывался в рамки общей гегелевской системы философии, как ее представлял себе Гото[6].

В 1995 г. под редакцией Г. Шнайдера были опубликованы в отдельном томе записи лекций по эстетике двух студентов Гегеля в период 1820/1821 гг. (*Hegel G.W.F.* Vorlesungen über Ästhetik. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995). В 1998 г. под редакцией А. Гетманн-Зиферт был издан вариант лекций Г. Гото, относящийся к 1823 г. В 2004 г. вышли еще два конспекта лекций по эстетике – 1826 г. – первый под редакцией А. Гетманн-Зиферт и Б. Колленберг-Плотников (Mitschrift Hermann von Kehlner), второй – под редакцией А. Гетманн-Зиферт и др. (Mitschrift von der Pfordten). Также существуют не опубликованные на данный момент манускрипты лекций слушателей Либельта (Mitschrift Karol Libelt) и Хайманна (Heimann), относящиеся к курсу 1828/29 гг. Таким образом, исследователи могут, насколько это возможно сегодня, когда найден ряд подлинных записей лекций, проследить развитие эстетической теории Гегеля. Существуют и другие записи лекций разных лет, однако вышеназванные конспекты являются самыми полными. Основная идея, отстаиваемая в данных обстоятельствах наиболее крупными немецкими исследователями эстетики Гегеля, заключается в том, что на момент смерти у философа не существовало строго оформленной теории искусства – при анализе лекций разных лет становится ясно, что системный взгляд на развитие искусства, изложенный в издании под редакцией Гото, во многом принадлежит самому Гото. Аннемари Гетманн-Зиферт говорит о том, что уже само предисловие Гото к первому изданию лекций по эстетике Гегеля должно заставить нас более осмотрительно относиться к следующему за ним тексту[7]. Так как, по словам Гото, лекции и комментарии к ним самого Гегеля представляли собой не более чем краткие конспекты и заметки к ним, редактор видит свою задачу в «оживлении внутренней жизни» текста (jenes erquichendes innere Leben) посредством «группирования целого» (Gliederung des Ganzen), построения недостающих «диалектических переходов» (dialektische Übergänge), а также укрепления «непрочных взаимосвязей» (lose Zusammenhangenden) и увеличения числа «приведенных примеров в искусстве» (Anführung von Kunstbeispie-

[6] Более подробно об истории изданий собраний сочинений Гегеля см.: *Плотников Н.С.* Дух и буква: К истории изданий Гегеля // Путь. 1995. №7. С. 261–289.

[7] *Gaiger J.* Catching up with history. P. 162–163.

len)[8]. Можно предположить, что одной из важнейших проблем в дальнейших исследованиях эстетики Гегеля станет рассмотрение хода развития эстетической мысли философа и сравнение недавно изданных рукописей с тем вариантом изданных в XIX в. лекций, который на протяжении более ста лет оставался самым авторитетным изданием гегелевских лекций по эстетике. К сожалению, на данный момент доступ к недавно опубликованным изданиям ограничен (в силу отсутствия переводов на другие языки и небольшого тиража изданий), что позволяет нам в данный момент опираться при их рассмотрении, главным образом, на второисточники (точнее, даже на источники третьего порядка, имея в виду, что первоисточники, представляющие собой собственноручные записи Гегеля, практически утеряны, а тексты, записанные студентами лишь со слов Гегеля, фактически являются второисточниками) в изложении тех исследователей, которым уже посчастливилось ознакомиться с текстами. В качестве основного текста лекций по эстетике мы будем пользоваться изданием под редакцией Гото.

На русском языке «Лекции по эстетике» впервые вышли в 1849–1860 гг. в переводе В. Модестова, сделанном, однако, не с немецкого варианта Гото, а с его переведенного на французский язык Бенаром издания. И лишь в 1938–1958 гг. в собрании сочинений Гегеля появился первый перевод лекций с немецкого, выполненный Б.Г. Столпнером. В 1968–1973 гг. вышел переработанный перевод «Эстетики» под редакцией и с предисловием М. Лифшица. Третье издание появилось совсем недавно (2007 г.) и представляет собой переиздание гегелевского труда под редакцией Б.Г. Столпнера 1938–1958 гг.

Итак, проблема с изданиями лекций по эстетике Гегеля до сих пор актуальна. Но она отчасти носит историко-филологический, отчасти источниковедческий текстологический характер. Безусловно, крайне важно было бы максимально точно понять, какие слова в лекциях принадлежат непосредственно философу, а какие – его ученикам. Это помогло бы не только приблизиться к истине в области истории философии, но и лучше понять самого Гегеля. Однако применительно к гегелевской эстетике все еще существует ряд вопросов источниковедческого, текстологического характера, которые невозможно решить лишь посредством переиздания и комментирования опублико-

[8] *Hotho G.H.* Vorrede zur ersten Auflage // *Hegel G.W.H.* Vorlesungen über die Aesthetik / Herausgegeben von G.H. Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1842. P. VIII–XVI.

ванных вариантов курсов лекций и которые, с большой долей вероятности, так и не получат однозначного ответа.

Одной из наиболее трудных содержательных проблем является гегелевский тезис о судьбе искусства после распада его романтической формы. Как пишут исследователи и биографы Гегеля, данная проблематика волновала еще его слушателей и пробуждала среди них споры о том, говорил ли философ о конце искусства или о чем-то ином[9]. Таким образом, даже дословный пересказ лекций Гегеля вряд ли дал бы нам однозначный ответ. Его стоит искать, на наш взгляд, не только в гегелевской философии искусства, но и в общем принципе историзма, используемом мыслителем.

Здесь мы сделаем два небольших замечания относительно нашего дальнейшего рассмотрения проблемы.

Во-первых, учитывая вышесказанное, целесообразно обратиться к анализу некоторых взглядов философа на проблемы истории, которые характеризуют то, что в интерпретациях давно характеризуется как гегелевский историзм. Теория искусства Гегеля тесно связана с его философией истории, а также с тем, что он подразумевает под понятием искусства в широком смысле слова, а именно, с ответом на вопрос, как оно связано с процессом развития человечества и какие функции выполняет в период своего продвижения через символическую, классическую и романтическую формы. В этом нам поможет, в частности, «Энциклопедия философских наук» 1830 г. – единственное напечатанное при жизни Гегеля произведение, где философ вкратце, но системно объясняет назначение искусства.

Во-вторых, нельзя будет упустить из виду проблематику с изданиями лекций, которую мы затронули в предыдущей части нашей работы. Ни на минуту не стоит забывать: тот текст, на который мы будем опираться, как отмечено, был издан под редакцией Гото с его многочисленными добавлениями и, естественно, без авторской проверки. Поэтому есть серьезная причина для того, чтобы рассматривать его скорее в качестве первой попытки интерпретации гегелевской философии, как говорит Бригитт Хилмер[10]. Это не означает, что Гото провел свою работу в неверном направлении, а лишь указывает на то, что к тексту стоит относиться с некоторой долей здорового скептицизма. Более того, текст не был специально подготовлен к из-

[9] *James D.* Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics. London, New York: Continuum International Publishing Group. 2009. P. 72.

[10] *Gaiger J.* Catching up with history. P. 163.

данию, и, как мы уже говорили, многие западные исследователи склоняются к мысли, что у Гегеля на момент последней лекции еще не была выработана окончательная концепция философии искусства. Лекции представляют собой «работу в прогрессе».

Что же касается отечественных исследований в области эстетики Гегеля, то они, к сожалению, немногочисленны и носят довольно общий характер, хотя подчас неплохо схватывают суть и назначение искусства в философии Гегеля. Наибольшее внимание эстетике среди советских философов уделяли М.Ф. Овсянников, А.В. Гулыга, М. Лифшиц. В последние же десятилетия к философии искусства Гегеля в нашей стране обращались мало. Можно упомянуть две диссертационные работы, затрагивающие гегелевскую концепцию искусства и частично проблему источников по эстетике: *Лысенко А.В.* Судьба искусства в немецкой эстетике XX века: Классическая традиция (2009), *Ермолов П.Б.* Наследие второй венской школы искусствознания в свете эстетики Гегеля: Проблема кризиса и смерти искусства (2000).

Гегелевский тезис о «конце искусства»: смысл и формы его выражения в философии Гегеля

Так называемый гегелевский тезис о «конце» искусства приобрел в XX в. широкий резонанс. Мартин Хайдеггер в «Истоке художественного творения» поднимал вопрос о том, справедлив ли этот приговор Гегеля, оставляя его, однако, без ответа и передавая другим право вынести решение[11]. Теодор Адорно также – попутно – упоминал гегелевское положение о конце искусства, рассматривая его в рамках размышления о прогрессе в искусстве: «Искусство, уже осужденное на смерть, не стало просто жить, влача пустое никчемное существование; уровень самых выдающихся произведений эпохи, и в первую очередь тех, которые были заклеймены как декадентские, нечего обсуждать с теми, кто, рассматривая их извне, хотел бы, глядя на них снизу вверх, эти произведения уничтожить»[12]. Уже позже, под конец XX в., тему конца и смерти искусства развивают в связи с изменениями в художественной практике и появлением работ, не всегда понятных зрителю и критику. В такой ситуации крайне затруднена

[11] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 223–225.

[12] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 302.

задача отличения произведения искусства от того, что искусством не является. Критерии причисления работы к ряду произведений искусства становятся все более размытыми, что опять ставит многих философов, писателей и художников (в широком смысле этого слова) перед темой конца и смерти искусства. И при этом исток для своих рассуждений они зачастую находят в сфере философии искусства Гегеля как родоначальника данной проблематики и предсказателя смерти искусства. Все это заостряет значение максимально точного ответа на вопрос: что же именно сам великий философ подразумевал под завершением искусства, – что именно, где конкретно он говорил об этом и в каких подлинно гегелевских словах, понятиях, идеях дискутируемый впоследствии тезис обрел свое первоначальное выражение.

Обратимся сперва к гегелевской «Энциклопедии философских наук» 1830 г., авторизированному первичному тексту самого Гегеля, где философ отводит несколько параграфов – в разделе, посвященном Абсолютному духу, – рассмотрению тем искусства (§ 556–563). Гегель пишет, что в общих чертах всю сферу Абсолютного духа можно назвать религией. А искусство, по его мнению, является частью широкого понятия религии, включающего в себя не только истинную религию, к которой стремится дух, но и менее совершенные религиозные верования. Говоря о классическом искусстве, Гегель называет его «ограниченным народным духом» (beschränkter Volksgeist) и предсказывает его дальнейшее развитие из этой ограниченной единичности (имеется в виду изображение греческих и римских богов главным образом в человеческом обличии) во множественность различных внешних форм. Однако для нас здесь важен именно тот факт, что Гегель называет искусство «народным духом», потому что это, без сомнения, говорит о том, что искусство в его понимании имеет духовный и общественный характер.

В § 563 мы находим следующую формулу: «Будущее (Zukunft) изящного искусства (как и присущей ему религии) заключено в истинной религии. Ограниченное содержание идеи, взятое в-себе-и-для-себя, переходит во всеобщность, тождественную с бесконечной формой, – в созерцание, в непосредственное, связанное с чувственностью знание, опосредствующее себя в себе, в наличное бытие, которое само есть знание, в откровение, так что принципом содержания идеи является определение свободной интеллигенции, и содержание это в качестве абсолютного духа существует для духа»[13]. Так как

[13] *Гегель Г.В.Ф.* Философия духа // *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук: В 3 т. Т. 3. М.: Мысль, 1977. С. 388.

все движение развития духа направлено к познанию абсолютной истины, заключенной в истинной религии, то и искусство развивается в таком же направлении. Гегель раскрывает подробности того, что, с его точки зрения, ожидает искусство с окончанием несовершенной романтической формы, однако он также не говорит ничего, что могло бы натолкнуть на мысль о конце искусства. Правда, то, что искусство представляет собой одну из промежуточных ступеней «освобождения» духа, подтверждает подчиненность искусства как стадии развития духа: ведь более высокие стадии – религия и философия.

Следуя тому, что позднее именовали принципом историзма, Гегель рассматривает искусство не просто как деятельность по созданию ряда произведений, не связанных друг с другом, а как закономерно развивающийся процесс, разбитый на свои ступени, каждая из которых обладает характерными особенностями. Это развитие идет от простого к более сложному: в искусстве, по мнению Гегеля, главным должно быть содержание, а не форма, поэтому развитием, усложнением, расширением содержания обусловливается и развитие искусства. Духовные представления какого-либо народа на определенном этапе развития диктуют те каноны, согласно которым должно быть оформлено произведение искусства.

Специфической чертой историзма Гегеля является его диалектичность: одна форма искусства, обнаруживая на каком-то этапе внутренние противоречия, переходит в следующую форму. На начальном этапе развития искусства содержание, по Гегелю, было размыто, нечетко, его даже нельзя было отделить от внешнего выражения. Затем оно становится полностью выразимо, например в форме человеческого тела: «...искусство, поскольку оно имеет своей целью чувственно воплотить духовное содержание для созерцания, должно обратиться к этому очеловечиванию, так как дух получает удовлетворительное чувственное воплощение только в теле»[14]. Здесь появляется идеальное тождество формы и содержания, однако этого, по Гегелю, не достаточно для полного познания абсолютной идеи. И, наконец, наступает такой момент, когда смысл перерастает свой образ. Ибо смысл не может быть объективно выражен и полностью понят через чувственное восприятие. Только мышление, полагает Гегель, способно достичь того содержания, которое несут в себе канонические тексты христианства. Таким образом, содержание искусства, а именно идея,

[14] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 84.

развивается до таких пределов, что искусство становится, в сущности, бесполезным – но лишь для познания истины, так как дальнейшее чувственное выражение идеи все меньше способно хоть как-то показать суть духа. Есть рамки, изначально ограничивающие чувственное познание. Искусство на этом этапе может быть абсурдно, фантастично и даже карикатурно.

Но существует еще один уровень «историзма», присущий эстетике Гегеля. Если смотреть более широко, учитывая всю систему Гегеля, то и само искусство для этого философа – лишь одна из стадий развития идеи, открывающая ступень абсолютного духа.

Эстетика Гегеля как часть его философии тесно связана с другими философскими науками, включенными им в свою систему и разрабатывавшимися философом. Особенно важно здесь влияние философии истории.

Историческое развитие народов – это та основа, на которую опирается гегелевская эстетика. Искусство развивается не спонтанно, а последовательно, в зависимости от социального и, в особенности, от религиозного преображения людей. Искусство трактуется как самопознание абсолютного духа в форме созерцания. Как пишет М.Ф. Овсянников, «в некотором смысле искусство есть современная ему, искусству, эпоха, постигнутая в конкретно-чувственной форме»[15]. Каждая форма искусства связана с определенным образом жизни народа, с государственным устройством, формой правления, с нравственностью, общественной жизнью, наукой и религией. Искусство проникает во все сферы жизни людей. И эти тезисы, взятые в некоей более общей форме выражения, совершенно верны, а с современной точки зрения подчас кажутся тривиальными. Другое дело, что формы их обоснования и конкретного раскрытия весьма разнообразны. В пределах философии Гегеля и его системы главной и здесь является опора на общие предпосылки его философии: в основе всех родственных феноменов – искусства, религии, науки, форм правления и т.д. – лежит, как отмечает Гегель в «Энциклопедии», дух[16]. Общие положения такого рода вполне применимы к искусству (даже тогда, когда его произведения кажутся «бездуховными»). Гегель, однако, подчеркивает – и с полным на то основанием: в качестве *ос-*

[15] *Овсянников М.Ф.* Гегель о методологических проблемах эстетических исследований // Эстетика Гегеля и современность. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 56.

[16] *Гегель Г.В.Ф.* Философия духа // *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 386.

новного выразителя духовного содержания жизни общества искусство пребывает не всегда, а лишь в тот период, когда оно способно максимально выполнить эту задачу.

Со своего появления в виде символа и до разложения романтической формы искусство преследовало, по Гегелю, свою высшую цель – раскрытие истинного знания через проявление и развитие культурной и духовной жизни общества. Оно давало, считает философ, оформление религиозным взглядам народов, направляя их тем самым к познанию абсолютной идеи и приближая к истинной религии. С укреплением же христианства, которое для Гегеля является истинной религией, и со свершением реформации искусство достигает своего высшего предела в качестве явления, раскрывающего «истинность духа». После этого функцию духовного созидания в обществе перенимает религия, которая способна выразить истину идеи без обязательного посредства чувственного материала. Однако это не говорит о том, что искусство тем самым перестало существовать.

В лекциях по эстетике, выпущенных под редакцией Гото, мы находим достаточно большое количество цитат, посвященных теме завершения искусства. Учитывая смысловые оттенки, позволим себе условно разбить эти высказывания на три основные смысловые группы. К первой группе относятся высказывания, ясно говорящие о том, что искусство распадается вследствие распада тождества его составляющих элементов – формы и содержания, например: «Конечной точкой романтического искусства (Endpunkt) является случайность как внешнего, так и внутреннего элемента и распадение (Auseinanderfallen) этих сторон, вследствие чего само искусство устраняет себя (aufhebt sich) и показывает, что для постижения истины сознанию необходимо перейти к более высоким формам, чем те, которые может дать искусство»[17]. Применение Гегелем термина, вырастающего из глагола «aufheben» (здесь – его производных в виде «sich aufheben»), чрезвычайно важно. «Das Aufheben» – важнейшее терминологическое средство и в определенном смысле новшество гегелевской философии – означает не полное уничтожение, равносильное смерти, а именно «снятие», предполагающее, как прямо сказано в вышеприведенной цитате, переход «к более высоким формам». Это «более высокие» по значению формы *для истории, для духа* в высшем смысле – по Гегелю, религия и философия. Но для истории в ее реальном, конкретном значении это, по всей логике рассуждения Гегеля, не должно

[17] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 2. С. 243.

означать «смерть» искусства, т. е. прекращение его непосредственного существования. В «Энциклопедии философских наук» Гегель пишет: «Нужно при этом напомнить о двояком значении нашего немецкого выражения aufheben (снимать). Aufheben – значит, во-первых, устранить, отрицать, и мы говорим, например, что закон, учреждение и т. д. seien aufgehoben (отменены, упразднены). Но aufheben означает также сохранить, и мы говорим в этом смысле, что нечто сохранено (aufgehoben sei)»[18]. Почему, в частности, вызывает сомнение содержательная точность однозначного русского перевода слов «aufhebt sich» словосочетанием «искусство устраняет себя»; точнее сказать: искусство подвергает себя снятию (aufhebt sich) в более высоких формах духа. Что в такие переходные времена искусства в каких-либо частных, преходящих – с точки зрения исторического влияния – направлениях имеют место «распадения» есть не вымысел, а историческая правда. Надо учесть, что рассуждение и вывод Гегеля о «распаде» тех или иных господствовавших форм искусства основываются главным образом на понятии искусства как специфического единства формы и содержания его произведений.

Гегель рассматривает развитие искусства как процесс поочередного образования и расцвета трех форм искусства – символической, классической и романтической. Каждая форма характеризуется определенным сочетанием материальной и духовно-содержательной сторон. Последняя же определяется, по Гегелю, существующими религиозными взглядами на данный момент времени у данного народа.

Во вторую группу мы включаем те высказывания, в которых акцент сделан на неактуальность и преходящий характер влияния тех или иных произведений искусства и даже утрату центрального когда-то значения искусства как такового. Надо отметить, что таких цитат большинство. Пример: «Можно, правда, питать надежду, – пишет Гегель, – что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа»[19]. Основная идея этих формул заключается в том, что искусство как форма абсолютного духа утратило свою основную функцию – оно больше не помогает нам познавать истины духа. Оно не только не исчезает и не умирает, а возможно, даже будет в каком-то смысле развиваться.

[18] *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики // *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 1. С. 237–238.

[19] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 1. С.111.

Но оно больше не сможет выступать в качестве основного посредника между человеком и духом. В этой роли оно изжило себя и не сможет предложить человеку ничего нового.

Наконец, последняя группа представляет собой рассуждения, касающиеся положения художника и содержания произведения искусства в новое время, после таким образом толкуемого «завершения»: «Связанность особенным содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого материала, отошла для современного художника в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может затрагивать любое содержание»[20]. На наш взгляд, подобные высказывания Гегеля ясно дают понять, что для самого философа ни о каком конце искусства как такового, о его «окончательной смерти» не может идти и речи. Наоборот, в определенном смысле искусство только начинает «жить» – прежде всего те, кто творят искусство, становятся более свободными в праве выбора сюжета. Это верно, как верно и то, что искусство больше не является единственным выразителем религиозно-духовного настроения общества. Если во времена Древнего Востока и античности люди воспринимали изображения богов как некое их реальное, «наличное бытие» и поклонялись им, принося жертвы и порождая религиозные культы, то теперь (в основном) люди не верят, будучи в здравом уме, в божественную силу картин и статуй, и уже это вряд ли изменится. Гегель наводит на верную мысль о том, что освобождение искусства от религиозно-ритуальных функций позволяет ему сосредоточить внимание на темах, которые раньше оно, в силу своего особого ритуального же ранга, не могло изображать и раскрывать в своих произведениях. Искусство, можно сказать, спускается с неба на землю, становится ближе к человеку, а не к богу. Что специфическим образом – через особую терминологию – и зафиксировал Гегель.

На наш взгляд, в таких разных по характеру высказываниях запечатлелось противоречие в идеях и формулировках самого Гегеля. Где-то говорится о явном конце искусства – о том, что сама сущность такого объекта, как произведение искусства, прекращает свое существование. В других же цитатах философ, наоборот, высказывает позитивные взгляды на дальнейшее развитие свободного искусства. Очень сложно сейчас ответить на вопрос, в чем причина таких противоположных высказываний, – возможно, это связано с неокончатель-

[20] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 2. С. 316.

ной разработкой Гегелем темы искусства, возможно, с редактурой Гото.

Обратимся теперь к анализу позиции немецкого исследователя эстетики Гегеля Аннемари Гетманн-Зиферт. Как отмечает А. Гетманн-Зиферт, тезис о завершении искусства был систематически разработан у Гегеля лишь в последнем из курсов лекций по эстетике – курсе 1829 г. Согласно конспектам лекций Хайманна и Либельта (которые до сих пор остаются неопубликованными), философ подчеркивает, что предел искусства лежит «не в нем, а в нас», что оно «изжило себя» в качестве *единственного* явления, которое задает направление культурному развитию[21]. Таким образом, искусство с учетом гегелевского тезиса приобретает преходящий характер, или, если использовать другой перевод термина «Vergangenheitscharakter», «прошедшести» и «парциальности (частичности. – *Н.К.*) его исторического значения» (Partialität ihrer geschichtlichen Bedeutung). Если раньше искусство, правда, играло важнейшую роль в процессе общественного и культурного развития, демонстрируя людям не только внешнюю материальную сторону своих произведений, но и раскрывая через свое содержание истинное знание о мире, то сейчас за ним остается лишь функция обрисовывания возможных вариантов дальнейшего развития общества с чисто внешней точки зрения. Ибо оно в силу своей тесной связи с чувственными представлениями не в состоянии в полной мере отражать содержательную сторону и, тем более, определять хоть в какой-то мере дальнейшее духовное развитие общества. Гетманн-Зиферт оригинально интерпретирует гегелевское понимание искусства как своего рода создателя «наглядных вариантов общественного развития». Но, как отмечает исследователь, несмотря ни на какие изменения, искусство в современном мире является обязательным, у него есть крайне важнейшая задача – задача «формообразования» («formellen Bildung»)[22]. Тут мы сталкиваемся с одним из важнейших для Гегеля понятий – понятием «Bildung». Как отмечает Н.В. Мотрошилова, особую трудность при переводе гегелевских текстов на русский язык составляет корректный перевод понятия «Bildung». Обычно мы встречаем в качестве перевода слово «образование», что, в принципе, не является неверным. Однако в нашем понимании «образование» имеет, прежде всего, значение процесса накопления знаний. Для Гегеля же это отнюдь не единственное и порой не самое

[21] *Gethmann-Siefert A.* Einführung in die Ästhetik. München, 1995. P. 230–232.

[22] *Gethmann-Siefert A.* Einführung in die Ästhetik. P. 231.

важное значение. Во-первых, понятие «Bildung» у Гегеля может относиться не только к отдельному индивиду, но и к обществу в целом. В отношении индивида «Bildung» имеет такие значения, как усвоение им некоторых знаний и норм, в том числе и научных, накопленных предыдущими поколениями; также «Bildung» отражает процесс формирования личности отдельного индивида, процесс самопознания. Однако это понятие отвечает и за формирование «всеобщего индивида», являющегося синонимом мирового духа, поясняет Н.В. Мотрошилова. На социально-историческом уровне понятие «Bildung» понимается «как образование, воспитание, формирование (социализация) человека в качестве рационального социального существа, наделенного правами, обязанностями, человеческим достоинством и испытывающего интерес к истории – своего народа, своей страны, нации, семьи, местности, региона, своего рода»[23]. Применительно к эпохе «модерна» к смыслу «Bildung» прибавляется также характерный именно для данного исторического времени признак: движение «через "разорванное сознание" Просвещения к перевороту французской революции»[24]. В этот период происходит отчуждение индивида от всего того, что ему досталось от прошлого: истории, убеждений, общепринятых стандартов. Далее, «Bildung» содержит в себе еще и аспекты, отвечающие за формирование этических, эстетических и религиозно-теологических взглядов индивида. В нашем случае понятие «Bildung» имеет как раз социально-исторический оттенок, помогает индивиду лучше ориентироваться во всем разнообразии возможных вариантов функционирования духовной жизни общества. Только искусство может наглядно представить всю полноту форм человеческой жизни (Lebensformen), предоставив тем самым человеку выбор. «Искусство как выражение истины преодолело свою высшую стадию, и это определило то положение искусства, которое оно занимает в наше время, в то время как мы находимся над искусством за его пределами»[25]. Все это говорит о том, что искусство теперь не является универсальным принципом, на основе которого можно судить

[23] *Мотрошилова Н.В.* Предисловие. Проблематика «Bildung» // «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 24–28.

[24] *Зандкаулен Б.* Гегелевская концепция Bildung в «Феноменологии духа» // «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения. С. 406.

[25] *Libelt* 1828/29, Ms. 30, цит. по: *Gethmann-Siefert A.* Einführung in die Ästhetik. P. 230.

о культурной жизни общества. Однако оно не умирает и не заканчивается – оно просто перестает быть единственным критерием духовной жизни народа, «народного духа».

Кроме того, по словам А. Гетманн-Зиферт, искусство больше невозможно отделить от рефлексии, предшествующей появлению каких-либо общественных изменений. Оно, сменив божественное содержание на «человеческое», стало служить принципам построения «человечества» («Menschheit»).

Такова, пожалуй, одна из наиболее разработанных и аргументированных на сегодняшний день интерпретаций гегелевского отношения к судьбе искусства. Таким образом, приписывание Гегелю тезиса о *конце искусства* (в буквальном смысле его смерти), как нам кажется, является некорректным и не соответствующим гегелевским текстам и пониманию философом явления искусства. Трактовать суть гегелевской позиции по этому вопросу – в единстве с компетентными суждениями современных специалистов – представляется верным следующим образом (даем далее сжатую обобщающую формулу): искусство, выражавшее на протяжении столетий «истинные понятия» мирового духа, осталось впоследствии для человечества необходимым средством в деле построения социально-культурной действительности, изменив характер своего содержания с сакрального, божественного, на более близкий и понятный нам, обычным людям. Оно, не переставая, как и раньше, поставлять объекты художественного наслаждения индивидов, теперь может «изображать все, в чем человек способен чувствовать себя как на родной почве»[26], придавая тем самым нужное оформление идеям людей там, где мы не в состоянии обойтись без внешнего их выражения с помощью изобразительных средств.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адорно, Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.

Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: В 2 т. М.: Мысль, 1971.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1968.

Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. М.: Мысль, 1977.

[26] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1968. С. 318.

Зандкаулен Б. Гегелевская концепция Bildung в «Феноменологии духа» // «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010.

Мотрошилова Н.В. Работы разных лет: Избранные статьи и эссе. М.: Феноменология–Герменевтика, 2005.

Овсянников М.Ф. Гегель о методологических проблемах эстетических исследований // Эстетика Гегеля и современность: Материалы научной конференции, посвящённой 150-летию со дня смерти Г.В.Ф. Гегеля / Отв. ред. М. Лифшиц. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 52–71.

Плотников Н.С. Дух и буква: К истории изданий Гегеля // Путь. 1995. № 7. С. 261–289.

Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008.

«Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения / Отв. ред. Н.В. Мотрошилова. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010.

Gaiger J. Catching up with history. Hegel and abstract painting // Hegel: New directions. Quebec: McGill-Queen's University Press, Acumen, 2006.

Gethmann-Siefert A. Einführung in die Ästhetik. München: Fink, 1995.

Hegel G.W.H. Vorlesungen über die Aesthetik. Berlin: Duncker und Humblot, 1842.

James D. Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2009.