

Критическая рецепция идей Г. Э. Лессинга в феноменологической эстетике

Научный руководитель – Куренной Виталий Анатольевич

Ерофеенко Екатерина Иннокентьевна

Студент (магистр)

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Факультет гуманитарных наук, Москва, Россия

E-mail: kate.erofe@gmail.com

Обращение к «Лаокоону» Лессинга в попытке что-то переосмыслить - это ход, который стал почти традиционным в истории критической и искусствоведческой мысли. Однако в данном исследовании нас будет интересовать Лессинг как философ, в тексте которого мы можем обнаруживать любопытные и актуальные ходы мысли, способы аргументации и постановки эстетических проблем в феноменологической перспективе.

Мы будем исходить из того, что феноменологический подход к искусству базируется на различении предмета и модуса явления в эстетическом созерцании, как об этом рассуждал еще Эдмунд Гуссерль. В дальнейшем это различие привело к формированию такого направления исследований, как феноменологическая эстетика, к представителям которой мы можем отнести, например, М. Гайгера, Р. Ингардена, М. Дюфренна, Ж.-П. Сартра, Ф. Кауфманна, М. Мерло-Понти и других авторов [6].

Отправной точкой для рассмотрения произведения Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» в феноменологическом ключе для нас стало неоднократное обращение к данному тексту самих феноменологов искусства. Так, например, Мориц Гайгер в своей работе «Феноменологическая эстетика» пишет о «Лаокооне» буквально следующее: «Непреложное в *Лессинговом* разделении поэтического и изобразительного искусства было достигнуто путем неосознанного применения феноменологического метода. Где он, в угоду аналогиям между этими двумя видами искусства, оставляет этот метод, там начинаются его заблуждения, например, когда он рассматривает цвета как признаки предметов». [3] Здесь возникает закономерный вопрос: корректно ли вменять автору феноменологический метод до того, как сам этот метод оказался обоснован и описан? Если же Лессинг хочет предложить новый взгляд на разделение искусств и некий особый способ данности поэтического произведения в отличие от живописного, то осуществляет ли он возврат к поэзии самой по себе в духе гуссерлевского «назад к самим вещам»?

Обратимся к «Лаокоону» (глава XVI). Лессинг говорит о возможных способах данности средств и знаков произведений в контексте полагания пространственно-временного способа существования любых тел. «В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия. . . поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства». (Лессинг, 1957, с.188-189) [5] При этом Лессинг достаточно четко различает изображение объекта художником либо поэтом, и воздействие произведения на зрителя.

В «Набросках продолжения «Лаокоона» мы встречаем следующее замечание Лессинга: «пространство, которое мы в состоянии сразу окинуть взглядом, ограничено. Из множество разнообразнейших деталей мы можем живо представить себе одновременно лишь немногие», и тем самым он приходит к идее так называемого «коллективного действия» как распределенного между несколькими «телами» ряда движений к единой конечной цели. (Лессинг, 1957, с.421-444) [5] Здесь мы, конечно, обнаруживаем сильное влияние

Аристотеля, которое в целом характерно для рассмотрения искусства в связи с проблемой соотношения его с действительностью (миметическая концепция). [1]

Однако в своих рассуждениях Лессинг в определенном смысле превосходит простое разделение «действительность - изображенная действительность», и несмотря на схожее понимание цели искусства (удовольствие от прекрасного у Лессинга можно сравнить с аристотелевским катарсическим воздействием искусства), в анализе средств Лессинг предлагает некоторые новации. Особенный интерес представляет деление Лессингом используемых в творчестве знаков на естественные (и произвольные (как «способные выражать все возможные вещи во всех мыслимых сочетаниях»); благодаря вторым возникает, например, «поэтическая иллюзия», возникающая вследствие изображения не «самой красоты», а «воздействия красоты». Этот мысленный ход любопытен с той точки зрения, что тело, конкретное либо воображаемое, взятое нами как предмет рассмотрения в некоем моменте либо последовательности моментов, еще и должно быть охарактеризовано с точки зрения не действительного описания, а «эффективного» описания. «Торжество красоты», «грация движения» - как раз те характеристики, в которых мы обнаруживаем предмет чистого эстетического созерцания, который определенным образом активно воздействует, привлекает внимание зрителя - и в произведении подобная ситуация быть искусственным образом воссоздана.

В этой связи представляется ценным обратиться к работам Романа Ингардена, феноменолога, который занимался эстетикой, и, в том числе, уделял большое внимание Лессингу. В своих работах по эстетике Роман Ингарден будет использовать термины «произведение как предмет» и «конкретизация произведения» в схожем смысле с понятиями «предмет» и «модус явленности» у Гуссерля. Однако для Ингардена, как для философа-эстетика, становится важным проблематизировать не только вопрос о действительности и соотношении самого произведения с действительностью, но и способы конкретизации при помощи выделения множества «слоев» произведения.

Ингарден в своем анализе «Лаокоона» обращает внимание и на разделение естественных и произвольных знаков, и на вопрос о различии между поэтической и художественной картинами, однако задает ряд критических вопросов к предлагаемым различиям. [4] Выяснил ли Лессинг, что собственно представляет собой общее понятие «картина»? Говоря о временном характере литературного произведения, учитывает ли Лессинг различие между изображенным временем в произведении и временным аспектом восприятия произведения зрителем? С точки зрения Ингардена, проблема видимости Лессингом поставлена, но не понята в полной мере.

Еще один важный мыслительный ход, который предлагает Ингарден - это попытка сравнить его феноменологическую концепцию слоев произведения искусства с элементами произведения у Лессинга. Так, Ингарден выделяет в конкретизации произведения (как результате взаимодействия самого произведения как предмета и воспринимающего его читателя) четыре слоя:

слой изображенных предметов, слой видов, речевой слой, и слой единиц значения смысла(суждений). С точки зрения Ингардена, у Лессинга недостает именно четвертого слоя - как раз того, где в силу связей смыслов, многозначности и неполноты вступает творческое воображение читателя, который осмысляет и достраивает замысел автора в своей актуализации смыслов произведения. Когда Ингарден характеризует слой смыслов и значений в тексте «Литературное произведение и его конкретизации», то обращается к аспекту употребления многозначности слов и смысловых пробелов, которые распознает и интерпретирует читатель. [4] Вместе с тем, можно вспомнить и аргумент Лессинга о том, как правильно (по Гомеру) живописать красоту Елены: ограничиваясь малым количеством эпитетов, указывая лишь на восхищение других, и тем самым вызывая к воображению

читателя.

Несмотря на то, что Лессинг пытается воспроизвести характеристики античного канона, уже в критике Гердера мы видим, что делал он это не столько с целью воспроизведения исторического канона, сколько с замыслом предложить интерпретацию мощного культурного фундамента для нового немецкого искусства в процессе его становления. Вместе с тем, вопрос о способе действия и форме как раз открывает нам специфику эстетического образа произведения в отличие от эстетического образа другого объекта. Само переживание прекрасного есть скорее процесс и интенция, чем результат, и смысл не в том, что один и тот же сюжет воспроизводится в искусстве и потому становится неинтересен, а в том, как мы удивляемся новой форме представления этого казалось бы узнаваемого сюжета.

Конечно, идеи Лессинга апеллировали к канону и выстраивались в логике различий, а современный поиск новых форм привел к совершенно иным по способам и техническим средствам воздействия синтетическим видам искусства. Таким образом, устаревают его классификация - но не тот способ мышления об искусстве, которым он к этой классификации и ее компонентам и критериям приходит. Некоторые авторы, например, усматривают возможность аппликации подхода Лессинга и к искусству XX века - например, Е.В. Васильева отмечает существенное сходство в концепции «момента» у Лессинга и у Анри Картье-Брессона. [2] В нашем же небольшом размышлении о «Лаокооне» мы приходим к тому, что текст Лессинга действительно любопытен как раз в качестве версии предфеноменологического рассуждения о проблемах эстетики.

Источники и литература

- 1) Аристотель. Поэтика. — Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск: Литература, 1998. — С. 1064-1112
- 2) Васильева Е. В. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета — СПб. — 2015 — Сер.15, выпуск 1 — С.44
- 3) Гайгер М. Феноменологическая эстетика / Перевод с нем. В.А. Куренного под ред. Б. Скуратова // — Антология реалистической феноменологии. — М., 2006. — С.337-338
- 4) Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова / — М.: Издательство иностранной литературы, 1962. — 572 с.
- 5) Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957.
- 6) HANDBOOK OF PHENOMENOLOGICAL AESTHETICS, edited by Hans Rainer Sepp and Lester Embree. Springer Science+Business Media B.V. 2010 — P.16