

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ КАРПИЦКИЙ



Профессор кафедры философии Сибирского государственного медицинского университета (Томск).
Доктор философских наук.
Постоянный автор альманаха.
E-mail: karpizky@rambler.ru
<http://karpitsky.livejournal.com>

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ И ОПЫТ ИСКУССТВА

В повседневной жизни характер и содержание восприятия определяются в соответствии с внешними эмпирическими факторами. Сновидение свободно от них, поэтому сновидческий образ формируется в самом акте восприятия. Хотя художественный образ в искусстве формируется в эмпирической действительности, однако, он задается самим автором, стремящимся преодолеть ограниченность эмпирического восприятия. Этим определяется уникальность опыта искусства, выявить которую можно с позиции феноменологии восприятия.

Горизонт ожидания

Всякое восприятие предваряется выделением эмпирического горизонта ожидания. Например, открывая дверь, человек может еще не знать, что встретит за ней, но уже чего-то ожидает. Хотя увиденное в комнате может и превзойти любое ожидание, все равно оно схватывается именно той направленностью сознания, которая была определена ожиданием. Ожидание очерчивает определенный горизонт, разграничивающий то, что человек считает возможным с тем, что ему кажется невероятным.

Однако горизонт эмпирического ожидания включает в себя горизонт смыслового ожидания. Допустим, человек рассматривает картину, написанную совершенно незнакомым ему стилем, и поэтому не может понять, что именно изображено. Картина рассыпается на разрозненные мазки. Однако созерцающий стремится ее понять, направляя свою мысль на поиск целостности изображенного. В данном случае не смысл изображения мотивирует мысль, а возможность одного смысла. Эта возможность открывается в ожидании целостности, которая должна быть объединена пока еще не понятым смыслом. Здесь ожидается, что схватывание этого еще неизвестного смысла откроет новый горизонт понимания, наполненного новыми переживаниями. Иначе говоря, восприятие явления всегда предполагает постижение смысла этого явления. Ожидание восприятия целостности изображенного предполагает ожидание понимания смысла, задавая тем самым горизонт смыслового ожидания.

Смысл объединяет свойства в единый предмет или явление, находясь при этом в смысловых отношениях ко всем прочим смыслам. Эти отношения выражаются в

новых смыслах, упорядочивающих мир в виде определенной предметной области. Таким образом, смыслы – это то, что объединяет свойства в виде предметов, явлений и отношений между ними. Смысл схватывается в направленности сознания на него – в мысли. Мысль не может заранее обладать смыслом, который ей еще предстоит постичь. Смысл не предзадан как автономная идеальная сущность и не выводится из эмпирической данности, но конституируетсямыслеполагающим актом, ориентирующим мысль. Поэтому можно выделить усилие, которым полагается мысль, и инерцию, по которой она движется.

Мыслеполагающий акт свободен, но мотивирован. Однако он не может быть мотивирован определенным смыслом, так как смысл не предзадан. Следовательно, он мотивирован еще не самим смыслом, но лишь его возможностью. Эта возможность состоит в выявлении целостности, задающей новый горизонт раскрытия мысли. Таким образом, мысль направлена на возможность целостности, которую обнаруживает в качестве смысла. Мыслеполагающий акт задает только горизонт ожидания, в котором обнаруживается постигаемый смысл. Независимо от того, выйдет ли этот смысл за горизонт ожидания, сама мыслительная направленность на него определяется именно горизонтом смыслового ожидания.

Мысль имеет собственную инерцию движения, которая переживается как эмоция. Однако схватываемый мыслью смысл также может мотивировать возникновение новых эмоций – т.е. инерций новых мыслей. Поэтому ожидание может относиться не только к постигаемым смыслам, но и новым эмоциям, в связи с чем необходимо различать смысловой горизонт ожидания и эмоциональный горизонт ожидания.

Однако ожидание может относиться не только к чему-то конкретному (явление, смысл или эмоция), но и к самой реальности, которая может иметь то или иное конкретное наполнение. Поэтому следует выделять также эстетический горизонт ожидания, очерчивающий само поле возможностей проявления новых эмпирических явлений, смыслов или эмоций.

Направленность сознания (интенция) на постижение феномена определяется в горизонтах ожидания. Она может быть либо мыслью, либо чувственным восприятием, которое включает в себя мыслительную направленность на схватывание целостности эмпирического явления. Подобно тому, как мысль следует отличать от горизонта смыслового ожидания и самого постигаемого смысла, следует также отличать эмоцию, как переживаемую инерцию интенции от горизонта эмоционального ожидания и от новых эмоций, которые возникают в пределах этого горизонта. Подобным образом и в эстетической области можно выделить эстетическую направленность, эстетическое ожидание и эстетическое переживание.

Эстетическое ожидание как условие познания

Эстетическое содержание имманентно воспринимаемому, но не тождественно ему. Допустим, художник создает выразительный портрет человека. Это достигается художественными средствами, в частности, соединением в лице различных выражений, относящихся к разным моментам времени. Губы могут выражать настроение лица в одном моменте, а глаза в другом. В эстетическом синтезе происходит объединение различных моментов в одном акте восприятия, раскрывающем эстетическое содержание, которое не ограничено пространственно-временной структурой эмпирического восприятия. Это эстетическое содержание имманентно эмпирическому, но не тождественно ему.

Можно выделить три уровня восприятия: 1) эмпирическое восприятие, 2) эстетическая направленность, воплощающаяся в эстетическом синтезе, 3) восприятие

эстетического содержания (эстетическое переживание). В связи с этим возникает вопрос, чем мотивируется переход от эмпирического восприятия к эстетическому синтезу? Стремление постичь эстетическое не может быть мотивировано самим эстетическим, которое еще не дано. Следовательно, мотивация содержится в самом же эмпирическом восприятии, а именно, в неудовлетворенности его ограниченностью. Намерение постичь эстетическое основывается на осознании потенциальной возможности преодоления ограниченности восприятия. Эта потенциальная возможность нового пространства восприятия переживается как эстетическое ожидание, которое и обеспечивает переход к эстетическому синтезу.

Так как эстетическое ожидание предшествует данности эстетического содержания, оно направлено не на что-то конкретное, а на новое в самом широком смысле. В качестве этого нового не обязательно может оказаться эстетическое. Благодаря этой особенности эстетическое ожидание может служить условием вообще всякого познания.

Допустим, человек начинает читать сухой научный текст. Если эмпирическая данность текста не содержит в себе никакой значимости, то текст не будет восприниматься, так как человек просто не сможет удержать на нем внимание. Внешняя мотивация обучения (например, диплом, деньги, социальный статус) привлекает внимание именно к себе, а не к самому содержанию текста, ничем не облегчая его изучение. Следовательно, мотивация изучения текста должна быть имманентна данности текста, но не тождественна ей. Условием этой мотивации является эстетическое ожидание, которое формирует познавательный интерес. В данном случае эстетическое ожидание открывает не сами новые смыслы, а новую сферу смыслопроявления, мотивирующую интерес к новым смыслам. Говоря проще, эстетическое ожидание направлено не на постижение чего-либо конкретного, а на саму реальность, в которой становится возможным появление того или иного конкретного феномена.

Подобно тому, как эстетическое содержание выходит за границы пространственно-временного восприятия эмпирического, познавательная новизна текста выходит за рамки имеющихся представлений, предвещающих его изучение. Желание преодолеть ограниченность восприятия и в том, и в другом случае предполагает ожидание, которое хотя еще и не знает нового, но потенциально содержит преодоление ограниченности старого. Поскольку это ожидание, не может знать, что именно будет достигнуто в результате преодоления ограниченности восприятия, оно не может различаться в зависимости от того, эстетический или чисто гносеологический характер будет носить этот результат. Иными словами, и эстетический синтез, и познавательный интерес формируются одним и тем же эстетическим ожиданием, только в первом случае постигается эстетическое содержание, а во втором – гносеологическая новизна. Таким образом, эстетическое ожидание является средством реализации свободы мысли, обеспечивающей принципиальную способность человека к обучению.

Восприятие сновидческих образов

Если обосновывать сознание на внеположенных ему принципах (биологических, психологических или социальных), то сновидение вполне можно противопоставить бодрствованию как субъективную игру фантазии. Однако с позиции феноменологического подхода такое противопоставление теряет смысл, так как сознание и бодрствование будут пониматься как два разных состояния жизненного мира. Я исхожу из того, что сам по себе мир неопишем, соответственно, воспринимаемый

человеком мир как реальность его жизни – лишь одно из возможных его описаний. В сновидении и бодрствовании восприятие мира структурируется различным способом. Бессмысленно ставить вопрос, какой из способов описания соответствует реальности – это два различных, но равноправных способа описания мира.

В бодрствовании эмпирическая действительность постигается с помощью органов ощущений, которые отключаются, когда человек засыпает. Структура органов ощущений упорядочивает эмпирическое содержание в бодрствовании, но не в сновидении. Наряду с эмпирическим восприятием человек постигает еще и эмоциональный фон, который сопровождает любые эмпирические события и присутствие людей. Эмоциональная инерция направленности сознания задает новый горизонт, в котором обнаруживаются новые эмоциональные переживания. Если эти переживания соотносятся с тем или иным предметным содержанием, то они воспринимаются как спонтанно возникающие эмоциональные реакции, но если они ни с чем не соотнесены, то утрачивают свою определенность и легко вытесняются исходной эмоцией, задающей горизонт ожидания. Это новое беспредметное и неопределенное эмоциональное переживание я и называю эмоциональным фоном.

Не только от присутствия человека может исходить эмоционально-фоновое ощущение тяжести или легкости, но и от любого предмета или явления. При достаточном внимании эти ощущения могут дифференцироваться, запоминаться и узнаваться. В бодрствовании эмоциональный фон затмевается данными органов ощущений, когда же человек засыпает, то эмоциональное восприятие обостряется, благодаря чему становится возможным воспринимать эмоциональный фон отдаленных или еще предстоящих событий. Не ограниченное предзаданными эмпирическими данными органов ощущения любое эмоциональное переживание трансформируется в сновидении в чувственный образ сообразно фантазии человека.

В частности, всякий страх спящего, обязательно воплотится в какой-либо ужасающий образ чудовища. Если же сновидец подавит страх, то и чудовище потеряет силу, рассосется. Если в человеке эмоционально отзывается бедствие, которое случилось где-то далеко, то в сновидении фантазия может переработать неясные ощущения в какие-либо апокалиптические образы. Иначе говоря, в качестве сущности сновидческого образа выступает не эйдос, а эмоциональное переживание. Однако эмоциональный фон, создаваемый внутренними психическими процессами, намного сильнее, нежели эмоциональный фон событий окружающего мира. Именно поэтому большинство сновидений может быть истолковано психологически, хотя и не все. Большинство ошибок в толковании сновидений связаны с выбором метода толкования. Например, архетипические сновидения раскрывают содержание коллективного бессознательного, однако наряду с ними бывают сновидения, которые свидетельствуют о человеческих комплексах и страхах, есть также ассоциативные сновидения, связанные с эмоциональным впечатлением от событий прожитого дня, а есть и действительно пророческие сновидения, которые в новом ракурсе открывают окружающий нас мир.

Таким образом, если в бодрствовании структура эмпирического восприятия определяет границы, в пределах которых возможно конституирование явления, то в сновидении конституирование явления направленностью сознания не ограничено никакими внешними факторами. Также можно выделить различие в самом способе конституирования. В бодрствовании этот способ можно представить так: горизонт ожидания мотивирует мыслеполагающий акт, задающий инерцию мысли. Неопределенная мысль направлена на поиск целостности, схватываемой в качестве смысла. Осмысление предполагает приведение мысли к определенной форме, задаваемой

смыслом, который стягивает воспринимаемое в целостное явление, пробуждая тем самым новые переживания. Соответственно мысль выступает как интенция сознания, а эмоция как переживаемая инерция данной интенции.

В сновидении способ конституирования иной. Если в бодрствовании смысловое структурирование коррелирует с эмпирическими данными, то в сновидении – с переживаниями, которые в горизонте ожидания выявляет сама эмоция. Иными словами, смысловое структурирование восприятия является следствием эмоционального переструктурирования горизонта ожидания.

Можно выделить два этапа конституирования явления в сновидении.

Первый этап. Эмоция как инерция направленности сознания задает поле возможного ожидания, в котором должен обнаружиться смысл, стягивающий все свойства в целостный предмет или явление. В тот момент, когда смысл еще не удастся выявить, задаваемое эмоцией поле возможного ожидания подменяет горизонт новых восприятий, который должен был быть задан смыслом. В силу этого, воспринимаемое стягивается в новую целостность вовсе не тем или иным определенным смыслом, а именно задаваемым эмоцией ожиданием. Однако возникающее в восприятии явление еще не имеет четкой смысловой определенности, благодаря чему направленная на понимание этого явления мысль может раскрыть принципиально различные смыслы, между которыми устанавливаются произвольные отношения. Это ведет к произвольности воспринимаемых переживаний и образов, нарушающих в сновидении необходимые смысловые связи.

Второй этап. В горизонте эмоционального ожидания выявляются новые эмоциональные переживания, которые не совпадают с эмоцией как инерцией интенции. Данные эмоциональные переживания, во-первых, сообщают новую целостность воспринимаемым явлениям, и, во-вторых, задают границы для смыслового упорядочивания восприятия подобно тому, как в бодрствовании такие границы задают эмпирические данные. В силу этого, воспринимаемое приобретает большую определенность, логичность и переживается как независимые от познающего внешние явления. На этом уровне сновидческие образы людей могут вести себя по собственной воле, а именно, говорить неожиданные вещи и совершать непредсказуемые поступки точно так же, как и реальные люди, с которыми приходится встречаться в бодрствовании.

Сновидческий образ являет собой целостность, наполняющуюся новыми переживаниями, которые мотивируют эмоции, порождаящие новые сновидческие образы. В этом заключается спонтанный процесс творчества новых образов. Вычленяемые смыслы этих образов хотя и придают определенность воспринимаемым явлениям, но не способны ограничить спонтанно возникающие отношения между этими явлениями в соответствии со смысловой необходимостью. В отличие от этого в бодрствовании восприятие четко структурируется необходимыми смысловыми отношениями.

Однако в сновидческих образах могут раскрываться как собственные эмоциональные переживания, определенные спецификой собственной психики, так и транссубъективные. Если эмоцию понимать только как переживание в пределах собственной субъективности, то тогда эмоция – это лишь переживаемая инерция мысли, которая субъективна. Однако наряду с собственными эмоциями человек способен воспринимать и чужие эмоции, которые лежат за пределами его субъективности. Эта способность раскрывается в эмпатии, сочувствии, сопереживании. Если в бодрствовании эмоции других людей чаще всего даны в виде неопределенного эмоционального фона, который затмевается впечатлениями от восприятия внешний

явлений, то в сновидении эти эмоции сами начинают порождать новые образы, которые раскрывают транссубъективное содержание. Именно такую транссубъективную природу имеют вещи сны, которые приходят всякий раз, когда эмоциональные впечатления, порожденные собственными комплексами или памятью, отступают на задний план.

Специфика восприятия в искусстве

Искусство предполагает эмоционально-образное освоение мира. Если в повседневном эмпирическом восприятии образ, его эмпирический носитель и его смысл образуют одно целостное явление, то искусство предполагает воплощение творчества в новых художественных образах при отрешении от их эмпирических носителей. Хотя эти образы выражаются в том или ином эмпирическом материале, тем не менее, их восприятие направлено на освобождение от обусловленности их носителем, как в эмпирическом, так и в смысловом плане.

В «Диалектике мифа» А.Ф. Лосев приводит пример изображения пожара на театральной сцене. Зрители вполне реально волнуются, переживают, однако остаются на своих местах и не бегут тушить пожар. На этом примере А.Ф. Лосев показывает, что искусство предполагает отрешенность от эмпирических фактов. Ведь для зрителя не важны сами по себе декорации на сцене, ему важно, какие именно художественные образы воплощены в этих декорациях. Именно эти художественные образы, а не их эмпирические носители, вызывают в нем волнение [1, с. 64–65]. В этом и заключается двойственность восприятия в искусстве. С одной стороны, оно невозможно без предваряющего восприятия эмпирической вещи – носительницы художественного образа. С другой стороны, восприятие художественного образа достигается путем отрешения от эмпирической вещи. Причем это отрешение дополняется специфически художественными методами, направленными на преодоление ограниченности эмпирического восприятия.

В бодрствовании конституирование новых явлений в восприятии определяется в соответствии с внешними эмпирическими факторами, в сновидении же подобное конституирование не ограничено никакими внешними факторами. Восприятие в искусстве двойственно; с одной стороны, конституирование образа в искусстве ограничивается эмпирическими факторами (т.е. восприятием эмпирического носителя художественного образа), с другой стороны, порождающий данный образ эстетический синтез направлен на преодоление ограниченности эмпирического восприятия. Иначе говоря, в искусстве сновидческий способ восприятия переносится в область бодрствования.

В сновидении не смысл создает определенность восприятия, но эмоциональное ожидание задает сферу проявления смыслов. Применение этого способа восприятия в искусстве ведет к выделению поля смысловой неопределенности, в котором художественные образы в той или иной степени могут нарушать смысловую необходимость, характерную для эмпирического восприятия. Степень преодоления смысловой определенности может быть разной, и это обуславливает различный характер исторических форм искусства.

Творимые в искусстве художественные образы слагаются в новую реальность, что, собственно, и является целью искусства. В соответствии с этим можно выделить этапы раскрытия творческой сущности искусства. На первом этапе эстетическое ожидание выделяет горизонт раскрытия новых явлений. В этом ожидании формируется направленность на возможность новой реальности, в которой должна быть преодолена ограниченность эмпирического существования. Открывающиеся

возможности либо расширяют сферу внутренней субъективности, выявляя в ней принципиально новые уровни, либо выводят в транссубъективную сферу, сообщая человеку эмпатический, мистический или религиозный опыт. Однако на этом уровне открывается еще не сама реальность, но только ее потенция, или, выражаясь словами А.Ф. Лосева, – возможность инобытия. Именно музыка, как показал А.Ф. Лосев, является такой формой искусства, которая в наибольшей степени выражает состояние самой этой возможности до ее дальнейшего смыслового оформления.

Слушая музыку, человек искренне переживает радость, сострадание, благоговение, грусть и т.д., но при этом сами эти чувства относятся не к какой-либо определенной идее, но лишь к возможности идеи. Возникает парадокс: чувства относительно идеи вполне реальны, но сама идея еще не дана. Иначе говоря, «переживать музыку значит вечно стремиться к идее и не достигать ее» [2, с. 494]. Этот парадокс А.Ф. Лосев разрешает введением понятия меона эйдоса. Эйдос предполагает свою инаковость, возможность воплощения в инобытии. Чистая инаковость эйдоса – это меон – алогичная, текучая неопределенность. Но если меон – это возможность инобытия эйдоса, то, соответственно, меон может пониматься не только сам по себе, но и как меон эйдоса. Не будучи эйдосом, меон может выражать в своем текучем алогичном становлении собственную соотношенность с эйдосом, и это потенциальное присутствие эйдоса лежит в основе музыкального бытия. Как утверждает А.Ф. Лосев, музыка возникает как выражение в новой эйдетической форме потенциального присутствия эйдоса в меоне: «Вот тут-то и приходится говорить о своеобразии музыкального бытия, дающего эйдос не оформленных логосов – сущностей или отдельных данностей, но эйдос бесформенных инаковостей, эйдос гилетического множества и меонального разложения эйдоса. Это эйдос не-эйдетического, эйдос меональности как таковой. Итак, совершенно понятно, как в музыке соединяется эйдос с апейроном. Соединяется потому, что формальная сущность эйдоса совершенно не зависит от его материального содержания; может быть эйдос и не-эйдетического. Бесформенность, хаос и мгла музыкального бытия должны быть выявлены как таковые. И вот это выявление и дает форму музыке, а именно форму бесформенности, эйдос не-эйдетического, светлую идею разбегающейся по сторонам тьмы апейрона. В то время как изобразительные искусства фиксируют точный и оформленный предмет (да и то можно часто наблюдать стремление их к музыкальной «беспредметности»), музыка фиксирует мятущееся и неустойчивое бытие, хотя эйдетизм изображения, в первом случае – оформленного предмета, во втором – бесформенности, – один и тот же по своей сущности» [2, с. 488–489]. Поскольку меон – это не сущность, но лишь возможность инобытийного воплощения сущности, музыкальное бытие является воплощением максимально чистого эстетического ожидания.

Если в музыке эстетическое ожидание раскрывает меональность как неактуализируемую потенцию смысла, то в театральном искусстве оно раскрывает вполне осязаемое пространство, которое может быть наполнено творимыми актером образами. Поскольку эти образы актер создает, отрешаясь от своей эмпирической персоны, то и пространственность образов должна быть иной, отрешенной от пространственности эмпирического существования актера. Сценическое пространство формируется актерским действием, в котором тело актера и окружающие предметы обретают новую целостность. В актерском действии пространственность внутреннего ощущения тела сливается с внешней пространственностью сцены, преобразуя ее.

Восприятие внешнего эмпирического пространства характеризуется наличием дистанции между предметами, которая часть за частью преодолевается в восприятии

или в движении. Пространственность внутреннего ощущения собственного тела актуально дана сразу вся. Например, внутрителесное ощущение пространственности двух рук не предполагает дистанции, которую нужно преодолевать, протяженность переживается сразу вся, а не часть за частью. В актерском действии внутрителесная пространственность распространяется вовне, в сферу эмпирического пространства. Это достигается специфическими действиями актера, которые не только преобразуют его восприятие внешнего пространства в продолжение внутрителесной пространственности, но и соответствующим образом переориентируют восприятие зрителя. В момент, когда предметы на сцене утрачивают свой автономный характер, становясь элементами события актерского действия, зритель ощущает во внешнем восприятии эмпирического пространства возникновение новых пространственных отношений, исключающих дистанцию между воспринимаемыми предметами. Хотя само тело актера продолжает пребывать в эмпирическом пространстве, создаваемый им образ воплощается в новой сценической пространственности, являющейся продолжением его внутрителесного пространства.

Сценическая пространственность – это лишь возможность воплощения новых образов. Она предполагается эстетическим ожиданием как возможность новой сценической реальности. Если актеру не удастся сформировать сценическую пространственность, то создаваемый им образ неизбежно будет разрушаться в эмпирическом пространстве под давлением взглядов зрителей. Этот опыт К.С. Станиславский описал так: «Наконец занавес медленно раздвинулся. Посередине, на самой авансцене, сидела Малолеткова. Она, боясь увидеть зрителей, по-прежнему закрывала лицо руками. Царившая тишина заставляла ожидать чего-то особенного от той, которая была на сцене. Пауза обязывала. Вероятно, Малолеткова почувствовала это и поняла, что ей необходимо что-то предпринять. Она осторожно отняла от лица одну руку, потом другую, но при этом опустила голову так низко, что нам была видна лишь ее макушка с пробором. Наступила новая томительная пауза. Наконец, чувствуя общее выжидательное настроение, она взглянула в зрительный зал, но тотчас же отвернулась, точно ее ослепило ярким светом. Она стала поправляться, пересаживаться, принимать нелепые позы, откидываться, наклоняться в разные стороны, усиленно вытягивать свою короткую юбку, внимательно разглядывать что-то на полу. ...Я бросился к Торцову и просил его проделать такое же упражнение со мной. ...Кто-то во мне хотел, чтобы я забавлял зрителей, а другой кто-то приказывал не обращать на них внимания. И ноги, и руки, и голова, и туловище, хотя и повиновались мне, в то же время, против моего желания, прибавляли от себя какой-то плюсик, что-то излишне значительное. Положишь руку или ногу просто, а она вдруг сделает какой-то выверт. В результате – поза, как на фотографии» [3, с. 48–49].

Очерченная в эстетическом горизонте ожидания потенция должна содержательно раскрыться, соответственно, на втором этапе творческая сущность искусства воплощается в эстетическом синтезе новых художественных образов. Эстетический синтез предполагает преодоление ограниченности эмпирического времени и пространства. В музыке эстетический синтез осуществляется путем взаимовыражения друг в друге последовательных звуков, благодаря чему преодолевается линейная последовательность времени и каждый момент начинает выражать через себя все остальные. Подтверждение этому можно найти опять же у А.Ф. Лосева: «Воспринять мелодию не значит воспринять первый звук, потом, забыв его, воспринять второй, затем, забыв второй, воспринять третий и т.д. Воспринять музыкальное произведение – значит как-то слитно соединить и переработать все

последовательности, из которых оно состоит. И только тогда, когда все музыкальное произведение может быть нами представлено в один миг, когда мы уже не чувствуем его как нечто сложенное из временных моментов и вообще частей, только тогда возможно условное «деление» его на части, причем каждая часть тем самым уже будет нести в себе энергию целого. Музыкальное время, таким образом, есть некое воссоединение последовательных частей. Неоднородность, характерная для него, таит в себе бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения» [2, с. 450].

Эстетический синтез в театральном искусстве осуществляется в событии, порожденном актерским действием. В этом событии элементы сцены и тела актера сплетаются в единый образ. Это становится возможным, когда актер отрешается от своего тела как вещи, и воспринимает его только как событие в создаваемой им сценической ситуации. Эстетический синтез актера направлен на выявление целостности в сценической ситуации, воплощающейся в художественном образе, который сообщает зрителю средства достижения нового эстетического синтеза в восприятии театрального действия.

Характер эстетического синтеза определяется областью эстетического ожидания, т.е. тем, что человек стремится постичь в искусстве. Для античного эллина принципиально важным было выражение общей разумной природы человека и всего мироздания. Именно выражение разума в гармоничной и соразмерной форме человеческого тела осуществлялось в античной скульптуре. Эстетический синтез осуществлялся в объединении идеальных форм человеческого тела в совершенный образ, выражающий разум, в соответствии с которым упорядочивается как космос в целом, так и мир родного полиса.

Новоевропейская живопись ориентирована на выражение внутренней психологической реальности человека, что определило иной характер эстетического синтеза, нежели тот, что присущ античности. Художник намеренно нарушает законы перспективы, свободно синтезируя в новом художественном образе разрозненные в эмпирическом восприятии моменты времени и пространства. Благодаря этому, ему удается передать в изображении ощущение движения, выражающее внутреннее состояние человека.

Однако помимо выражения внутреннего в подобном синтезе открывается и нечто большее, ведь он выводит за пределы ограниченности восприятия эмпирическим временем и пространством в область вечного. В частности, созданный портретистом живописный образ человеческого лица не может и не должен совпадать с эмпирическим прообразом изображаемого предмета. Если проследить покадровое изображение мимики лица, то можно наблюдать случайно возникающие глупые выражения с полузакатанными глазами или нелепо открытым ртом. Однако не эта эмпирическая данность является предметом изображения, а целостный художественный образ, который эмпирически не дан ни в одном отдельно взятом моменте. В той мере, в какой художественные образы выходят за пределы эмпирического восприятия, они могут соединяться в особую художественную реальность, способную выражать не только временное и преходящее, но и вечное.

Создание художественного образа не является самоцелью искусства, поэтому третий этап раскрытия творческой сущности искусства заключается в выявлении новой реальности, в которой наполняются жизнью создаваемые автором образы. Выдающееся произведение искусства отличается от второсортного тем, что в нем изображаются не предметы и события, а сама реальность, в которой эти предметы и события обнаруживаются. Интересно не столько актерское действие как таковое, сколько выстраиваемая им реальность, в которой это действие приобретает особый

смысл и жизненность. Античная статуя выразительна не сама по себе, она открывает новую реальность – гармонию космоса, в которую погружается созерцающий. Портрет увлекает зрителя не только своей выразительностью, но и тем, что способен передавать ощущение реальности, в которой живет изображенный человек. Литературный роман раскрывает особую реальность – мир внутренних переживаний человека. Эпос же, напротив, раскрывает еще не разделенный на внешнюю и субъективную реальность мир, в котором человек включен в целостность исторической или общекосмической жизни. В обоих случаях предполагается обнаружение новых реальностей, хотя и в разных направлениях. Ни закрученный сюжет, ни спецэффекты, ни даже хорошая актерская игра не обеспечат художественность кинофильма, если цель режиссера – показать развитие самого по себе сюжета, а не реальности, в которой разворачивается эта сюжетная линия. Вместе с тем даже очень простой фильм, который изображает не само по себе действие, а реальность, в котором это действие происходит, может по-настоящему увлечь человека.

В этом смысле цель искусства – расширить бытие человека за счет приобщения к новым реальностям, что усиливает ощущение жизни, которое только и позволяет чувствовать себя подлинно существующим.

Литература

1. *Лосев А.Ф.* Дialeктика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 21–186.
2. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 405–602.
3. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания. – М.: Искусство, 1951.