

УДК 130.31

КЬЕРКЕГОР: ЭСТЕТИЗМ И ОНТОЛОГИЯ

Сидоров Алексей Михайлович

канд. филос. наук

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

author@apriori-journal.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию понятия эстетического в философии С. Кьеркегора. Датский философ использовал этот термин для выражения отчуждения современного человека от Бога. В статье анализируются причины того, почему для Кьеркегора сфера эстетического стала симптомом утраты человеком доступа к подлинной реальности в современную эпоху. Искусство для Кьеркегора обладает тремя основными чертами – идеальной природой, синтетической сущностью эстетического опыта и вневременностью. Этот идеализм искусства делает его чуждым для глубинных экзистенциальных проблем человека – трансценденции, страданиям, временности, конечности, которые раскрываются только в религиозном опыте.

Ключевые слова: эстетика; онтология; Бог; субъект; искусство; воображение; реальность; экзистенция.

KIERKEGAARD: AESTHETICISM AND ONTOLOGY

Sidorov Alexey Mikhaylovich

candidate of philosophy

St. Petersburg State University, St. Petersburg

Abstract. The article is devoted to the study of the concept of aesthetic in the philosophy of S. Kierkegaard. Danish philosopher used this term for the expression of alienation of contemporary man from God. The article analyzes the reasons for which the sphere of aesthetic became for Kierkegaard the symptoms of man's loss the access to the actual reality in modern age. For Kierkegaard, art have three basic features: ideal nature, synthetic essence of the aesthetic experience and timelessness. This idealism of art makes it alien to the deep existential man's problems – transcendence, suffering, temporality, which opens up only in religious experience.

Key words: aesthetics; ontology; God; subject; art; imagination; reality; existence.

Понятие эстетического у Кьеркегора, если попытаться сформулировать его предельный смысл, выражает отчуждение современного человека от Бога, то есть от подлинного бытия, поскольку для Кьеркегора прикоснуться к чему-то Иному по отношению к субъекту возможно только в религиозном опыте. Кьеркегор относится к наиболее проницательным диагностам эпохи, и чрезвычайно важно понять, почему он использовал именно этот термин, для описания нигилистического состояния

человеческой души «после смерти Бога». Так как же связаны у Кьеркегора обезбоженность буржуазного мира и эстетика? К тому времени, когда жил Кьеркегор, эстетика из теории чувственного восприятия превратилась в философию искусства, и, следовательно, определенные черты искусства, как его понимал Кьеркегор и его современники, могли повлиять на его решение использовать понятие эстетического для описания жизни без веры. Несмотря на то, что во многих ключевых моментах Кьеркегор вышел за пределы немецкого идеализма и был одним из самых резких его критиков, в своем понимании искусства он, по сути, следовал пост-кантовским идеалистическим концепциям. Можно назвать три аспекта интерпретации сущности искусства, которые позволили Кьеркегору противопоставить эстетический опыт религиозному: *идеальная природа искусства, синтетический характер эстетического опыта и вневременность искусства.*

Центральным для после-кантовского идеализма было убеждение в том, что идеализм должен пониматься в динамических терминах. Идея, в теоретическом смысле слова, отождествлялась с Волей, со Свободой, с практическим разумом, который предшествует любой каузальности. Это чистая самодвижущая активность, не обусловленная и не подчиненная чему-либо внешнему по отношению к себе. Эта активность производит условия для постоянного возникновения сущего из субъективного истока, такого как «Я» Фихте или гегелевский «Дух». В процессе воплощения этой чистой субъективной активности в многообразии эмпирического мира ключевую роль играло воображение, находящееся, в то же время в особенно тесной связи с художественным творчеством. И в восприятии, и в эстетической деятельности, воображение создает проекцию «мира» из внутреннего источника «Я», становясь средством раскрытия бесконечных внутренних возможностей самости, то есть ее способности выходить за пределы любых внешних ограничений и преград. Воображение – это проявление внутренней свободы духа. Кьеркегор

присоединяется к такому пониманию воображения в работе «Болезнь к смерти». «Воображение – это агент бесконечности, это не просто свойство, наряду с прочими... Все, что имеется в человеке от чувства, знания и воли, в конечном счете зависит от того, насколько в нем имеется воображения... Воображение – это рефлексия, которая создает бесконечное, и старик Фихте был прав, когда считал его источником всех прочих категорий, даже самого сознания» [2, с. 268]. Для Кьеркегора, как и для романтиков, связавших самопорождающую деятельность фихтеанского Я с творчеством художника, продуктивный характер воображения особенно ярко проявляется в искусстве. Но именно это и делает искусство с точки зрения Кьеркегора областью экзистенциальной неудачи. Гомер, величайший из поэтов, был слеп. Это символично – поэт воспекает красоту мира, не видя ее, но только выражая свои внутренние интуиции. Такой мир, являющийся проекцией субъекта, при всем богатстве его форм, с онтологической точки зрения ничтожен. Неспособность к подлинной трансценденции, ирреальность создаваемых «миров» и самого творца позволяют рассматривать эстетическое как оппозицию религиозному, устремленному к подлинной действительности.

Второй аспект эстетического опыта, делающий эстетику подходящим понятием для описания жизни, лишенной реальности – его синтетический и гармонизирующий характер. Искусство, как мы видели, превращает Идею в некий осуществленный «мир», то есть, придает ей осязаемую, чувственную форму. Это, с точки зрения идеалистов, является одним из главных источников эстетического наслаждения. Ведь благодаря искусству в материальную жизнь вступают единство и гармония, не встречающиеся в какой-либо другой сфере опыта. В искусстве мы можем пережить полноту, более нигде нам недоступную – ни в сфере морали, ни в научном познании, ни в повседневной жизни. Но это означает, что искусство примиряет нас с жизнью, создавая гармоничные и приносящие удовольствие образы, и даже там, где оно касается боли и стра-

даний человека, оно действует как анестетик, самой своей формой преобразя эти страдания в нечто приемлемое, создает дистанцию для незаинтересованного созерцания. То есть, с точки зрения Кьеркегора, искусство не может иметь дело с настоящей вовлеченностью в конфликты человеческого существования. Вот почему созерцание произведений искусства является источником такого сильного удовольствия – конечное существование преобразяется в магическом зеркале иллюзии, и человек как бы переносится в Иной мир, свободный от ограничений постылой реальности. Но Кьеркегора не устраивала реальность, созданная субъектом. Может быть, это объясняет меньшую популярность Кьеркегора в современной философии по сравнению с Марксом или Ницше. Несмотря на свою, казалось бы, ультра-современную игру псевдонимами и дискурсами, Кьеркегор оставался мыслителем, страстно взыскующим подлинной реальности, хотя и прекрасно понимал при этом, что для современного человека эта реальность почти недоступна. Собственно, религиозный опыт и есть единственная сфера, где возможно прикоснуться к чему-то Иному по отношению к субъекту. То есть, вообще в самостоятельную реальность чего-либо можно только верить, но от этой веры Кьеркегор отказываться не хотел. Итак, искусство позволяет погрузиться в состояние самозабвения, но именно против этого и выступает Кьеркегор, призывающий не уклоняться и взять на себя бремя собственной ничтожности, конечности и страданий «перед лицом Бога».

И, наконец, третий аспект искусства, несовместимый с религиозным опытом – вневременность произведений искусства. Классическое выражение этой идее дал А. Шопенгауэр: «В то время как наука, следуя за неведущим покоя и остановки потоком четверояких форм оснований и следствий, вынуждена после каждой достигнутой цели двигаться всё дальше и дальше и никогда не может прийти ни к конечной цели, ни к полному удовлетворению, подобно тому как в беге нельзя достигнуть точки, где облака касаются горизонта, – искусство, напротив, повсюду

находится у цели. Ибо оно вырывает объект своего созерцания из мирового потока и видит его изолированным перед собой; и это единичное, которое было в том потоке исчезающе малой частицей, становится для него выразителем целого, эквивалентом бесконечно многого в пространстве и времени: поэтому искусство останавливается на этом единичном оно – задерживает колесо времени, отношения для него исчезают: его объект – только существенное, идея, – поэтому мы можем определить искусство как способ созерцания вещей независимо от закона основания в отличие от того рассмотрения, которое следует именно этому закону и составляет путь опыта и науки» [5, с. 301].

Благодаря своему гармоничному совершенству и своей законченности, искусство как бы преодолевает постоянный распад и рассеивание временного существования. Не случайно слова «вечные» и «бессмертные» так часто произносятся по поводу произведений искусства. Но это, конечно же, не подлинная вечность, а скорее некая перспективная иллюзия, попытка изъять «момент» из потока времени, и происходит это только в сознании субъекта. В работе «Или-или» ассессор Вильгельм, представляющий этическую позицию, описывает способность своего друга-эстетика создавать некие ментальные снимки, схватывающие образы уходящего времени и изымающие их из потока проживаемого опыта. «Ты хранишь эти происшествия так же надежно, как дагерротип, да и времени на проявление уходит столь же мало – ибо для того, чтобы получить снимок даже в самую скверную погоду, довольно бывает и полминуты» [3, с. 478]. Такова и сущность искусства. Поэтическая воля, по замечанию Х. Блума, всегда направлена против времени и стремится заменить «Так было» на «Так есть» [6, с. 6], но, «что бессмертно в мире песнопений, в смертном мире не живет» [4, с.159]. Обман искусства заключается для Кьеркегора в том, что оно неспособно всерьез взять на себя бремя тайны времени, конечности, смертности, а представляет со-

бой нечто вроде психологической защиты, которая пытается свести бесконечную открытость времени к застывшему моменту.

Таким образом, искусство демонстрирует свою ограниченность по отношению к глубочайшим «экзистенциальным» проблемам человека – трансценденции, страданиям, конечности. И в этом заключается основание для использования термина «эстетический» для описания существования, лишенного доступа к подлинной действительности. Эстетическое существование, таким образом, с точки зрения Кьеркегора, обязательно должно быть в своей основе несчастным, несмотря на центральное значение удовольствия в жизни эстетика. «Что такое поэт? – Несчастный, переживающий тяжкие душевные муки; вопли и стоны превращаются на его устах в дивную музыку» [1, с. 15]. Он является бессознательной жертвой, которой нужна религия для осознания своей ситуации. Итак, поскольку искусство служит для Кьеркегора моделью для изображения жизни без «страсти Реального», то эстетика как дисциплина занимающаяся искусством дает имя «эстетической» стадии существования. И поэтому, уже в таком расширительном смысле, даже заурядные буржуа, не имеющие художественного вкуса и не интересующиеся искусством, могут быть названы эстетиками, поскольку их жизнь основана на уклонении от полного осознания и встречи с тем, что составляет суть религиозной жизни – с конечностью, страданиями и временем. Буржуазный мир странным образом оказывается подобен миру искусства, поскольку это мир, созданный человеком, для того, чтобы избежать травматической встречи с Божественным.

Список использованных источников

1. Киркегор С. Афоризмы эстетика // Киркегор С. Наслаждение и долг. Киев, 1994. С. 15.
2. Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Киркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 268.
3. Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни. СПб., 2011. С. 478.
4. Шиллер Ф. Боги Греции // Киркегор С. Собрание сочинений в 7-и т. Т.1. С. 159.
5. Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. М., 1993. С. 301.
6. Bloom H. Freud's Concept of Defence and the Poetic Will // The Literary Freud. New Haven, 1980. P. 6.