

Studia Culturae: Вып. 1 (31): Academia: Т. Андина, перевод К.О. Добронравов. С. 9-21

T. АНДИНА

*Доцент, кандидат философских наук
Туринский университет, Италия*

ПЕРЕВОД: К.О. ДОБРОНРАВОВ

*Магистр, кафедры культурологии,
философии культуры и эстетики института философии
Санкт-Петербургский государственный университет*

АКТУАЛЬНОСТЬ ЭСТЕТИКИ Б. КРОЧЕ

Основные положения эстетики Кроче включают два пункта: 1) интуитивное знание не зависит от логического; 2) интуитивное знание дано в искусстве, а логическое – в философии.

В данной статье я сначала приведу некоторые доводы в пользу значимости некоторых элементов теории Кроче для современной эстетики, а затем покажу, что, несмотря на справедливость его первого утверждения (1), второе (2) нельзя обосновать в рамках его теории. И, наконец, на основе предыдущих умозаключений, я представлю обоснование различия между эстетикой и философией искусства.

Ключевые слова: Бенедетто Кроче, Джеймс Дж. Гибсон, восприятие, ощущение, знание.

T. ANDINA

*PhD in Philosophy, Associate Professor
University of Turin, LABONT*

TRANSLATION: K.O. DOBRONRAVOV

*M.A. student of Institute of Philosophy
Saint-Petersburg State University*

WHAT STILL STANDS OF CROCE'S AESTHETIC

The fundamental thesis of Benedetto Croce's Aesthetic consists of two main points: (i) intuitive knowledge is independent of logical knowledge, (ii) intuitive knowledge is given in art, while logical knowledge is in philosophy.

After illustrating some theoretical elements that make Croce's aesthetic a focal point in contemporary aesthetics, in the present article I will show how, given the validity of the first part of Croce's thesis (i), the second part of his thesis (ii) is not defensible in the terms proposed by him. Finally, on the basis of the previous analyses, I shall offer some

arguments in favour of maintaining the disciplinary distinction between aesthetics and philosophy of art.

Keywords: Benedetto Croce, James J. Gibson, perception, sensation, knowledge.

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Тициана Андина – современный итальянский философ, занимается проблемами эстетики и философии искусства. В 1994 году под руководством Джанни Ваттимо в Туринском университете защитила диссертацию на тему «Англо-американское прочтение философии Ницше». В этом контексте началось ее исследование философии Артура Данто, которое надолго определило ее научную деятельность.

В 2003 году она защитила работу по проблеме восприятия в философии Ницше, за которую получила докторскую степень по эстетике и теории искусства на философском факультете Университета г. Палермо. С 2006 года она стала работать ассистентом, а с 2015 года ассоциированным профессором в Университете Турина, где преподает онтологию и теоретическую философию.

Проблемы, связанные с онтологией искусства, привели ее к исследованию идей Артура Данто (которому она посвятила монографию, изданную на итальянском и английском языках), а также к задаче определения искусства и статуса художественного произведения, в частности, в контексте аналитической философии искусства.

С 2008 по 2009 она сотрудничала с факультетом философии в Колумбийском университете, в 2014 году была приглашенным профессором Санкт-Петербургского государственного университета ИТМО, в 2015 году участвовала в исследовательском проекте при Гамбургском центре перспективных исследований в области гуманитарных наук «Закон как культура».

С 2007 года – главный редактор журнала «Revista di estetica», одного из старейших итальянских философских изданий, известных во всем мире. Тициана Андина сотрудничает с Маурицио Феррарисом и Лабораторией онтологических исследований (Labont) с момента ее основания. Она занимается философией и онтологией искусства (в частности, проблемами современного искусства), социальной онтологией и философией Фридриха Ницше и Артура Данто, работы о которых принесли ей известность в Италии, а также руководит разделом аналитической эстетики в издательстве «Mimesis Edizioni».

С 2016 года она стала со-руководителем Лаборатории онтологической исследований (Labont) при Туринском университете. Совместно с Джанмария Аяни (Аджани) и Вернером Гефартом руководит журналом «Brill Perspectives in Art and Law» и с Дэвидом Кэрриэром периодическим изданием «Analytic Aesthetics and Contemporary Art» в «Bloomsbury Academic». Сотрудничает с журналом «Artribune» и нью-йоркским журналом об искусстве «The Brooklyn Rail».

Тициана Андина – автор статей и монографий по вопросам философии и философии искусства, опубликованных в итальянских и международных журналах. Таких как: «Американское лицо Ницше» (1999), «Проблема восприятия в философии Ницше» (2005), «Восприятие и представление: некоторые гипотезы от Гомбриха до Арнхейма» (2005), «Стертые границы: проблемы искусства и решение восприятия» (2009), «Артур Данто: Поп-философ» (2010), «Философия искусства. От Гегеля до Данто» (2012), «Социальная онтология. Трансгенерациональность, власть, справедливость» (2016).

Статья «Актуальность эстетики Б. Кроче» является продолжением ее исследований в области основных проблем эстетики и философии искусства, получивших особое развитие в англо-американской традиции. Проблема восприятия, которой Т. Андина начала интересоваться в самом начале научной карьеры, получила особое освещение в 2006 году в диссертации «Фридрих Ницше и эстетика непосредственного восприятия». Эта проблема необходимым образом выводит автора на сложные вопросы об онтологическом статусе искусства и соотношении эстетики и философии искусства.

В поисках ответов на эти вопросы автор обращается не только к идеалистической системе Б. Кроче, но и к исследованиям американского психолога Джемса Дж. Гибсона, который занимался проблемой восприятия с естественнонаучных позиций. Вслед за Б. Кроче Тициана Андина обращается к примеру восприятия лунного света, что задает логику рассуждению и приводит ее к творчеству Эдуарда Мане, работы которого позволяют ей отстаивать свою позицию в полемике с представителем итальянского идеализма.

ФИЛОСОФИЯ КАК ЦЕЛОЕ

Конечно, «возмутительные» книги оставили важный след в истории философии. Среди наиболее известных – «Рождение трагедии из духа музыки». Даже ее автор, Фридрих Ницше, занимался самокритикой, называя книгу, принесшую ему огорчения, как в науке, так и в личной жизни, «возмутительной» [3; С. 5]. После третьего издания «Эстетики» Кроче пересмотрел собственную работу, движимый чувством, в некоторой степени похожим на то, что испытывал Ницше.

Возможно, не вся «Эстетика» является возмутительной книгой, но, как отметил Луиджи Руссо в исследовании, посвященном ей, – по крайней мере, одна из ее частей, а именно раздел «История эстетики». В конце концов, возмутительной ее признал сам Кроче: занимаясь самокритикой в примечаниях к пятому изданию, философ подчеркнул, что его «История эстетики» покрыта неким «заблуждением», поскольку она замышлялась как своего рода «боевое крыло» первой части книги, то есть, «Теории эстетики». «Кроме того, – пишет Кроче, – цель исторической части заключалась не столько в истории, сколько в том, чтобы поспорить». Здесь Кроче, так сказать, философствует с топором – или с молотом, если продолжать сравнение с Ницше – считая, что история пролагает путь к теории; вряд ли с таким утверждением согласятся профессиональные историки. Далее, если мы признаем «Историю эстетики» возмутительной, следует, что «Теория эстетики» не так уж сильно от нее отличается. Однако, несмотря на трудности в развитии тезисов Кроче, я считаю, что обозначенные им проблемы все еще открыты и чрезвычайно интересны.

Итак, давайте начнем с самого начала, пожалуй, с самой устаревшей идеи Кроче: его представление о философии, которое, по сути, представляет целую (философскую) программу.

«Автор, особенно в теоретической части, расширил свой подход, чтобы охватить более общие вопросы, связанные с исследованием. Это не покажется отклонением тем, кто помнит, что, строго говоря, нет отдельных и самостоятельных философских направлений. Философия целостна; так что, когда мы занимаемся эстетикой, логикой или этикой, то занимаемся одновременно всей философией, несмотря на это, для дидактических целей можно рассматривать определенные грани этого неделимого единства». [1; С. 4]

Узкая специализация, принятая философией в XX-ом веке и используемая до сих пор, кажется, свидетельствует о заблуждении Кроче. Он понимал философию как глобальную конструкцию, или, если хотите, как целое, где каждая часть связана с другими. Некоторое время назад, до того, как этот термин устарел, можно было бы сказать, что философию следует рассматривать только на систематической основе. Систематическая философия получила много отрицательных отзывов, большинство из которых заслуживает внимания. Наиболее общее замечание, присущее философии постмодернизма, касается метафизических оснований систематической философии.

На самом деле – как уже было отмечено философами, которые, по разным причинам обсуждали и осуждали релятивизм и скептицизм – одно дело знать о познавательных ограничениях конструкций, с которыми мы работаем, а другое – самому занимать позиции релятивизма или даже скептицизма. Философский анализ должен считаться с метафизическими предпосылкам: можно либо обнаружить эти предпосылки и заявить о них, либо немного схитрить, скрыть их и притвориться, будто они не существуют.

Когда за анализом и критикой не следует конструкция (то есть система, целостное мировоззрение, которое стремится, с одной стороны, разъяснить значение различных граней действительности, в которой мы живем, и, с другой стороны, применить этот анализ к исторической конкретности мира, в котором мы живем, так, чтобы сделать его этически и политически целостным), возникает вопрос: что такое философия и для чего она нужна. Эту работу, которая соответствует подлинному призванию философии, нельзя проделать без принятия перспективы, объединяющей различные уровни: она требует принять точку зрения, которая стремится к систематичности.

Кроче улавливает эту мысль, когда отмечает, что эстетика не исключение. Следовательно, невозможно мыслить и развивать эстетику, а также любую другую философскую науку в отрыве от остальной философии. Что касается довода Кроче, который я считаю вполне обоснованным, хотя и устаревшим, важно подчеркнуть, что эстетику не только нельзя отделить от общего свода философии, ею также следует заниматься вместе с прочими науками, которые связаны с вопросами познания.

Кроче считал эстетику частью гносеологии, другими словами, наукой, основная цель которой – уточнение способов познания. Именно в этом кроется

непреходящая ценность его философии. Введение «Эстетики» является парадигматическим, поскольку в нем автор разделяет интуитивное и логическое знание:

«Знание принимает две формы: либо интуитивную, либо логическую; либо мы получаем наши знания с помощью способности создавать мыслительные образы, либо с помощью разума; это либо знания отдельных людей, либо универсальные знания; знание определенных вещей или отношений между ними; если вкратце, это либо то, что производит представления, либо то, что производит понятия» [1; С. 3].

В то время как логическое знание находится в прекрасном состоянии, с интуитивным – подчеркивает Кроче – дела обстоят гораздо хуже: не обладая независимостью, находясь под управлением логического мышления, оно было менее удачливо и получило более скромное развитие. Без какой-либо весомой причины. «Необходимо понять, что интуитивное знание не нуждается в хозяине; ему не нужно опираться на кого-либо; ему не нужно искать внешнего подтверждения, поскольку оно имеет основание в самом себе. И хотя в интуиции иногда можно найти примесь понятий, в других случаях нет никаких следов такой примеси: это доказывает, что такой признак не является существенным. Интуиция позволяет постигнуть впечатление от лунного света, изображенного художником; контура страны, начерченного картографом; нежной или бойкой мелодии; слов лирики, или просьбы, приказа или повседневной жалобы. Для этого не обязательно обращаться к разуму» [1; С. 4].

Примеры Кроче не слишком просты, поэтому ниже он несколько проясняет, что имеет в виду:

В силу того, что понятия смешались в интуиции, они потеряли независимость и свободу и перестали быть понятиями. Когда-то они действительно были понятиями, но теперь стали просто составляющими интуиции. Философские максимы, вложенные в уста трагического или комического персонажа, не исполняют роль понятий, но характеризуют этих героев; так же, как красный цвет на картине не является понятием красного цвета, используемым физиками, а элементом рисунка. [...] Произведение искусства может быть полно философских понятий, изобиловать ими, они могут быть более глубокими, чем в философских трудах, которые, в свою очередь, могут полниться образами и интуицией. Но, несмотря на все эти понятия, результат в случае произведения искусства выражается в интуиции, и, несмотря на интуицию, результат философского труда – в понятии» [1; С. 4-5].

В применении обозначенных им различий между интуицией и понятиями, на самом деле, Кроче уподобляется манихеем: даже если искусство полно понятий, а философия интуицией, только потому что понятие получило художественное выражение, оно все равно стало интуицией; и наоборот, если

интуиция нашла философское выражение, то стала понятием. Кажется, что философ располагает интуицию и понятия на противоположных концах воображаемой линии, идущей от конкретного к абстрактному, от чувственного к разумному. Кроме того, второе утверждение Кроче предполагает, что искусство, по своей природе, может выражать только интуицию, а философия – только понятия.

Таким образом, положение Кроче состоит из двух частей: 1) интуитивное знание не зависит от логического; 2) интуитивное знание дается в искусстве, а логическое в философии. Подводя итог, мы могли бы выразить его следующим образом: эстетика есть наука, имеющая дело с той частью знаний, которая еще не структурирована вмешательством интеллекта (то есть, на языке Кроче, интуицией) и с тем, как она выражается.

В дальнейшем я постараюсь обосновать два пункта. Начнем с того, что первая часть тезиса Кроче (т.е. 1) во всех отношениях является горизонтом современной эстетики. Затем я перейду от Кроче к вопросу, который считаю очень важным: я постараюсь показать, как, именно в силу достоверности первого утверждения Кроче, вторая часть его теории (т. е., пункт 2) не оправдана с точки зрения самого Кроче. Я покажу, наконец, что необходимо сохранить различие между эстетикой и философией искусства, оставив последней изучение того, что мы привыкли определять, как «произведения искусства», и рассматривая эстетику как часть гносеологии.

ЭСТЕТИКА КАК ЗНАНИЕ

Вернемся к первому пункту, а именно к интуиции и способам ее выражения. Чтобы проиллюстрировать свою мысль, Кроче ссылается, среди прочего, к «впечатлению от лунного света, изображенного художником». Я хотела бы отметить предварительный пункт. Из приведенного отрывка видно, что Кроче считает, будто образ лунного света воспринимается любым наблюдателем так же, как образ лунного света, запечатленный художником – скажем, на картине Эдуарда Мане «Лунный свет в Булонском порту». Даже так: он считает предпосылкой нелогичного знания только то впечатление, которое нашло какое-то выражение, то есть именно то впечатление, которое Мане изобразил в «Лунном свете» в 1869 году, что было упомянуто в предисловии к трактату Кроче.

Тезис Кроче хорошо известен, но стоит рассмотреть его кратко здесь: впечатление, чтобы быть таковым и чтобы отличаться от ощущения или восприятия, должно согласоваться со своим выражением. Другими словами, я могу наблюдать лунный свет, воспринимать его, испытывать определенные чувства. Однако для Кроче все это остается довольно неясным вопросом и, безусловно, не является объектом познания. С другой стороны, ощущение лунного света становится первым мгновением познания (и, следовательно,

интуиции), когда я знаю, как выразить это ощущение, возможно – если бы я была художником – на холсте.

Однако, чтобы иметь правильное и точное представление об интуиции, недостаточно, признать, что она не зависит от понятий. Среди тех, кто признает это, или кто, во всяком случае, явно не считает интуицию зависимой от операций интеллекта, встречается другая ошибка, которая затемняет истинную природу интуиции. Интуиция часто понимается как восприятие, то есть, как знание того, что на самом деле произошло, предчувствие чего-то, как реальной вещи. Конечно, восприятие является интуицией [...] Настолько, насколько интуицией является картина, о которой я сейчас думаю, несмотря на то, что нахожусь в другом помещении, в другом городе [...]. Это означает, что различие между тем, что действительно, а что нет, можно провести только после того, как интуиция произошла, и что это различие является внешним по отношению к истинной природе интуиции. [1; С. 5-6].

Таким образом, не важно, воспринимаем ли мы лунный свет или вспоминаем об этом восприятии. В обоих случаях мы имеем дело с интуицией. Скорее всего, вопрос, на который Кроче пытается ответить, звучит примерно так: какого рода знание я получаю от интуиции лунного света, изображенного на картине Мане? Он предполагает, очевидно, что существует разница между словарным определением лунного света (логическое знание) и художественным изображением лунного света (интуитивное знание); в то же время утверждая, что обычная интуиция лунного света – доступная любому субъекту с точки зрения способности восприятия – ни в коем случае не является знанием, если она никак не выражена:

«Интуитивная деятельность интуитивна лишь настолько, насколько она выражена. Если это предложение звучит парадоксально, одна из причин этого кроется, без сомнения, в том, что мы вкладываем слишком узкий смысл в термин «выражение» используя его только для тех выражений, которые называются «словесными выражениями»; в то время как существуют также невербальные выражения, которые образованы линиями, цветами и оттенками; все это следует включить в понятие «выражение», которое, следовательно, охватывает все виды деятельности человека, будь он оратором, музыкантом, художником или кем-либо другим» [1; С. 11].

В настоящее время существуют надежные теоретические основания утверждать, что в построении этого аргумента анализ Кроче сохранил слишком грубый уровень детализации. Действительно ли обычная интуиция лунного света (который не сопровождается выражением) на самом деле не относится к первой форме знания, выделенной Кроче?

Давайте попробуем объяснить эту тему с различных сторон и задаться вопросом, какая разница существует между интуицией лунного света, который я вижу в августовский вечер и который не находит никакого худо-

жественного выражения, «Лунным светом», изображенным Мане и определением лунного света, данного в некотором роде знания, на которое опираются наши простые понятия.

ЛУННЫЙ СВЕТ

Лунный свет – это лунный свет: то есть, это особое освещение окружающей среды, ночное сияние или свет, которое делает атмосферу замершей, возможно, немного загадочной. Это – утверждает Кроче – нечто большее, чем просто ощущение или восприятие. Тем не менее, это «нечто большее» дается только посредством выражения этой интуиции. Это значит, я должна оформить эту интуицию, выразить ее, сделать ее доступной, чтобы она представила первое мгновение познания. Возможно, немного странно, что Кроче связал оформление нашей интуиции с художественным выражением: в картинах, скульптурах, музыкальных произведениях, словесности. Отсюда важность искусства для эстетики.

Итак, интуиция может быть восприятием или памятью, и, по существу, является выражением. Такая интуиция – то есть, по существу, выраженная интуиция – это форма нашего знания. Сам лунный свет не содержит никакого понятия, по крайней мере, когда мы воспринимаем и описываем его как определенное явление окружающей среды. И, подчеркивает Кроче, также нет никаких понятий или, точнее, понятия не является преобладающими элементами в живописи Мане.

Любопытно, почему выражение является таким важным элементом доводов Кроче. Я подозреваю, что для этого нет веской причины, и такой выбор скорее зависит от намерения Кроче связать эстетику и искусство – шаг, который, кажется, не нужен ни замыслу Кроче, в частности, ни, тем более, эстетике как дисциплине. Таким образом, Кроче должен поддерживать два довольно необычных утверждения: а) что интуиция, лишённая выражения, не является познавательной деятельностью; б), что искусство не несет в себе элементов понятия. Или, вернее, что, даже если такие элементы в ней есть, их полностью поглотит интуиция, которая по сути является знанием, которое не содержит понятий.

Рассмотрим, далее, первое утверждение Кроче, возвращаясь к простому восприятию лунного света, который, согласно Кроче, может стать интуицией, если будет выражен в картине Мане, симфонии Бетховена и, возможно, в описании битвы Гомера. Что происходит, когда мы видим лунный свет, не изображенный на картине и в мелодии?

В той ситуации, которая, как правило, завораживает наше поэтическое воображение, мы оказались бы в особой среде: это была бы ночь, но мы вполне отчетливо воспринимали бы поверхность определенных предметов. Свет не был бы обычным ярким солнечным светом. Это был бы довольно прохлад-

ный, белый свет, который мы связываем с определенными эмоциональными тонами. Большая часть очарования, которое мы чувствуем, когда видим лунный свет, очевидно, зависит от света. Восприятие лунного света, который освещает поверхность окружающей среды, представляет совершенно другое ощущение, нежели восприятие солнечного света. Многие, сказал бы Гибсон, зависят от того самого света, который не является пустым носителем:

«Лишь то, что рассеянный свет имеет структуру, указывает на окружающую среду. Я имею в виду, что свет в точке наблюдения должен различаться в зависимости от направления (или же различия должны быть в самих направлениях), чтобы содержать любую информацию. Различия в основном касаются интенсивности. Термин, который будет использоваться для описания рассеянного света со структурой – «рассеянный оптический массив». Это подразумевает расположение чего-либо, то есть, узора, текстуры или конфигурации. Окружающий свет не может быть однородным или пустым» [2; С. 51].

Гибсон утверждает, что рассеянный свет, который мы определяем, как «лунный свет», говорит нам очень много и богат информацией. По этой причине, вероятно, он так притягателен для искусства. Это, конечно, не означает, что он является таковым, лишь потому что находит свое выражение. Отнюдь нет. Лунный свет, подобно дневному свету, к которому мы больше привыкли, «структурирован» по своей природе. Другими словами, это значит, что он несет в себе объемную информацию для всех живых существ, которые его воспринимают. В противном случае, при лунном свете, мы передвигались бы в аморфной и непрозрачной структуре, похожей на самый густой туман:

«Если бы окружающий свет не был бы структурирован, среда была бы туманной, а информация о ней была бы недоступна. Так как свет неизменен, его нельзя различить, и в любом значении этого термина нет никакой информации. Рассеянный свет в этом отношении ничем не отличается от рассеянной тьмы. Окружающая среда может скрываться за туманом или темнотой, или же вообще не существовать; либо возможна альтернатива» [2; С. 51].

Перцептуальная активность, как описывает ее Гибсон, не включает понятий в той степени, в которой человеку не нужно придавать форму стимулам, чтобы структурировать внешний мир: свет, вещества, поверхности, макеты, несут информацию об окружающей среде. После того, как мы познакомились с другим способом понятийного осмысления окружающей среды – способом, который не следует категориям классической физики, описывающим тела в пространстве – то, рассмотрение земного мира как мира веществ, сред и поверхностей, которые отделяются друг от друга, приведет к значительным теоретическим преимуществам (если по профессии мы не физики, но тем не менее заинтересованы в методах знания).

Тогда мы скажем, что существуют средства, например, воздух и вода; которые позволяют свету не только двигаться, но и проходить. С другой стороны, существует часть среды, которая не позволяет веществу двигаться. И, наконец, мы могли бы ввести в нашу базовую онтологию то, что отделяет вещества и средства: поверхности. До тех пор, пока вещества не изменятся – на языке Гибсона, пока они не перестанут сохраняться – их поверхности также сохраняются и имеют компоновку, устойчивую конфигурацию. Ничего из этого не будет проводить без еще одного явления: то, что Гибсон называет отражением света в среде. Свет частично поглощается, частично отражается от поверхности, и это, очевидно, зависит от химического состава веществ:

Рассматривая поверхности с их чисто геометрической разметкой, мы не должны забывать о том, что воздух наполнен солнечным светом в течение дня, и что некоторое освещение всегда остается, даже ночью. Этот факт тоже является инвариантом природы. Свет приходит с неба и рассеивается в воздухе. Это то, что делает потенциально сохраняющиеся поверхности видными, а также потенциально ощутимыми [2; С. 23].

В этом контексте Гибсон может утверждать, что восприятие есть нечто отличное от простого чувственного раздражения: если точнее, это «сбор информации» [2; С. 238]. Не всегда такой сбор сопровождается перцептивной осознанностью, но в некоторых случаях это происходит. В этих случаях восприятие является основным и неотъемлемым элементом наших знаний: сбором необходимой информации, прежде всего, чтобы жить в мире, а во вторых, чтобы знать его.

Как многое говорят нам свет, вещества, поверхности и очертания окружающей среды, которую мы видим под луной? Они говорят нам, например, что, если бы на небе светила только луна, наши дни были бы пронизаны более мягким светом, и что тела были бы частично погружены в тень; также они говорят, что мир имел бы несколько цветов, довольно холодных, а иногда ледяных. И кому-то – например, Бетховену – возможно, следует написать музыкальную пьесу, чтобы сделать эти оттенки белого и синего цветов более теплыми.

Мы подошли ко второму, нарисованному, виду лунного света, который, согласно Кроче, имеет все атрибуты первого появления знаний. Снова следуя Гибсону, я предлагаю более подробное различие, чем то, которое предоставляет Кроче. Почему-то Гибсон отличает рисование от самого произведения искусства (т.е. художественного объекта, к которому мы приписываем эстетические или, в более общем плане, художественные свойства). Рисование, в частности, для Гибсона – обычная познавательная деятельность в той мере, в которой она не является процессом описания или представления реальности, а методом обнаружения и повторного утверждения некоторых

инвариантов, которые субъект – так сказать – «извлекает» из реальности, а также из памяти, с тем чтобы представить их в работе. Рисование, в этом смысле, скорее познание, а не повторение.

«Постепенно человеческие дети начинают рисовать в полном смысле этого слова – мужчину или женщину, дом, цветок или солнце в небе. [...] [Ребенок] очерчивает для себя и других то, что он воспринял или пережил. Следы, которые он оставляет на бумаге, не просто линии или контуры форм, но отличительные особенности окружающей среды. Во время рисования он может смотреть на что-то настоящее, думать о чем-то настоящем, или думать о чем-то вымышленном; в любом случае, инварианты его зрительной системы резонируют. То же самое можно сказать и о художнике как о ребенке. Инварианты не абстракции или концепции. Они не знание; они просто инварианты» [2; С. 278].

Гибсон в основном говорит, что рисование, которым мы занимаемся, не важно: новички мы или профессионалы, означает выбор некоторых элементов структуры внешнего мира, и их формирование их в единое целое, которое будет оригинальным и лишенным каких-либо имитаторов или представительских целей по отношению к той части мира, которая возникла на холсте, музыкальном листе, или любом другом носителе.

«Я настаиваю, что художник, начинающий или опытный, на самом деле не воспроизводит, не повторяет и не печатает, в любом смысле этих слов, но, отмечает поверхность таким образом, чтобы отобразить инварианты и зафиксировать сознание. Рисование никогда ничего не повторяет. Невозможно повторить часть окружающей среды. Повторить можно только другой рисунок. Мы слишком долго заблуждались относительно того, что картина похожа на то, что она изображает, является подобием или подражанием. Картина рассказывает нечто о том, что она изображает, но это не означает, что она находится в проективном соответствии с тем, что она изображает» [2; С. 279].

Теперь мы подошли к основному пункту. Восприятие не имеет ничего понятийного в себе, в том смысле, что оно не является деятельностью, которая должна рассматриваться с точки зрения передачи чувственных данных от функциональной к перцептивной схеме. Скорее всего, оно должно рассматриваться как сбор информации: восприятие предметов черпает из окружающего зрительного массива некоторую информацию об инвариантных структурах этого массива. Та же информация является необходимым и достаточным материалом, чтобы позволить воспринимающему жить в мире. Это более или менее то, что происходит, когда мы воспринимаем лунный свет: воспринимая его, мы знаем много вещей относительно этой конкретной окружающей среды оптического массива, без – вопреки тому, что думал Кроче – необходимости выразить что-либо из этой перцептивной деятельности.

Может случиться так, что кто-то решит нарисовать тот же лунный свет. В этом случае – делается это ночью при лунном свете или днем при ярком солнечном свете – это выбор или воспоминание из памяти некоторых конститутивных особенностей этого конкретного массива окружающей среды. Для лунного света, чтобы быть признанным в качестве лунного света он не должен быть подражанием или копией. Скорее всего, мы должны выбрать инвариантные элементы оптической решетки «лунного света», которые определяют его как таковой: рисовать значит «отмечать поверхность таким образом, чтобы отобразить инварианты и записывать понимание».

Теперь, можно было бы задаться вопросом, есть ли в «Лунном свете в Булонском порту» что-либо, кроме этого; является ли эта картина нечем-либо иным, кроме как выбором инвариантов, сознательно запечатленных на холсте. Предположение состоит в том, что именно здесь можно найти разрыв, который существует между простой изобразительной деятельностью (рисунком лунного света) и художественной деятельностью. Вторая не может быть сведена к первой, так как она более понятийна. Одним словом, есть разные виды сознания, и разумно предположить, что Мане сильно отличается от того, что выражено ребенком, который рисует лунный свет, и от того, что выражено, скажем, учащимся Академии художеств.

Стиль живописи Мане на ранних стадиях отличался тем, что выражал реализм без прикрас, вдохновленный мастером Гюставом Курбе. Ссылка на классическую живопись в его ранних работах очевидна. Поворотом в искусстве Мане, который позволил критикам считать его одним из первых импрессионистов, несмотря на то, что на самом деле, он никогда не выставлялся с другими импрессионистами – состоялся в 1863 году с «Обеда на траве» (1862 – 1863 г.). В этой работе Мане полностью отказывается от светотени и перспективы, чтобы равномерно распределить цветовые пятна. Он сохраняет, вместо того, пространственное моделирование, что глазу все еще удастся поймать, если наблюдатель находится на некотором расстоянии от холста.

Более поздние работы отмечены, с технической точки зрения, еще более значительным и глубоким разрывом с прошлым. Во многих из них, однако, Мане играет с традицией и историей искусства, разворачивая таким образом богатую понятийность. И «Олимпия» (1863 г.) и «Обед на траве» (1862-1863) явно отсылают к Тициану. В частности, «Олимпия», портрет известной парижской проститутки, изображенной с вульгарной наглостью, обращается к символике «Венеры Урбино» (1538), картины Тициана, непосредственно вдохновившей Мане. «Балкон» (1868-1869) цитирует аналогичную тему картины Гойи, которая также стала истоком («Третьего мая 1808 года») картины Мане «Казнь императора Максимилиана» (1867 г.). От Веласкеса («Менины») он берет образ отражения в зеркале и использует его в картине «Бар в Фоли-Берже» (1881-1882), и так далее.

Мане ведет непрерывный и плотный диалог с художественной традицией, а это значит, что его произведения не только выражают особый способ, которым художник черпает информацию из внешнего мира и инварианты «лунного света». Это означает, что произведения Мане несут определенную печать художественной традиции, которая предшествовала его собственной, того, как он читал труды прошлого: его работы вступают в диалог с этой традицией, цитируют ее и в то же время глубоко модифицируют ее стилистические формы и способы представления мира. Мы обнаруживаем богатую вселенную смыслов в этом способе отношения с прошлым; эти значения, использующие полностью новый стиль, передают определенные части присутствия Мане.

Если мы не сможем понять этого, – как Кроче, кажется, делает в его эстетике – мы не поймем разницу между восприятием лунного света, восприятием или воспоминанием об изображении лунного света и картиной «Лунный свет в Булонском порту». У Мане есть целый мир понятий, которые делают видимой разницу между восприятием и его выражением, с одной стороны, и произведением искусства, с другой стороны.

REFERENCES

1. Croce B., *Estetica come scienza della espressione e linguistica generale*, Laterza, Roma – Bari 1902.
2. Gibson J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale (NJ.) – London, Erlbaum 1986.
3. Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig, Neumann 1872; English translation *Birth Of Tragedy Or Hellenism And Pessimism*, George Allen W Unwin Ltd., London 1909.
4. Russo L., *Una storia per l'estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 1988.