

Я.Ю. Вареник

г. Киев

varenik.yaroslav@gmail.com

О значении момента в художественном творчестве

Гегель говорил, что человеку скучно, когда он слышит то, что ему известно, его душа дремлет, влечение к миру угасает, а вся деятельность вольно или невольно превращается в состояние сомнамбулизма создающей и поддерживающей этот сон человеческой души, его чувств и способностей. В таком состоянии исчезает и сам момент человеческой жизни, утрата которого чувственно переживается как «бегство в пустоту и неопределенность, в которых все исчезает» [1].

Такое чувственное состояние возникает только благодаря тому, что человеку есть что терять: в потере момента человек переживает потерю самого себя, во всем многообразии своей жизни. Другими словами, проблемы бы не существовало, если бы человек не создавал абсолютную самоценность момента жизни как необходимое условие своей жизни. Проблема обнаруживается не только в том, что есть некоторое мыслимое представление о моменте как подлинно человеческом состоянии, но и в том, что этот момент приостановлен как объективный предмет, единичная вещь этого мира. Этот способ существования момента человеческой жизни приобретает объективность в качестве особой предметности, которая тем, что заставляет его продлиться, повременить в своем угасании, обнаруживает себя как чувственно-предметное противодействие тенденции к потере всякого момента жизни.

Таким предметом является предмет искусства, представляющий целостность самой жизни в её моменте, всеобщего в единичном и единичное во всеобщем. Таким особым предметом может выступать любой предмет как результат предметно-практической деятельности человека, самоцельной в своем моменте. Но поскольку в деятельности человека возникает сама потеря момента жизни, то она содержит в себе самой противоположную тенденцию, т.е. предметно-практическую деятельность, обезразличивающую (не различающую) момент жизни в стихии собственного движения. Таким образом сама потеря момента становится лишь моментом деятельности, и вопрос заключается в том, каков подлинный характер этой деятельности? Поскольку обе тенденции представлены в деятельности

как противоположные, они подобно игре различных сил, которая состоит «в том, что они определены противоположным образом и существуют в этом определении друг для друга, а также в том, что происходит абсолютный, непосредственный обмен определениями, – переход, благодаря которому только и существуют эти определения, в коих силы выступают как будто самостоятельно» [2]. Поэтому подлинный характер существующей человеческой деятельности в том и состоит, что она движется как противоположное единство этих двух моментов, которые намечены как две тенденции: утеря момента и самой жизни человека и – противоположная ей – утверждение самоценности момента жизни как момента человеческой жизни. Как борьба этих тенденций осуществляется любой современный вид деятельность человека. Особое значение это приобретает в художественном творчестве, поскольку художественный образ содержит в себе эти две тенденции как разрешающиеся в конкретной предметности, вещественности. Здесь момент жизни представлен как художественной образ, удерживающий целостность в каждом виде искусства своим специфическим способом. Художественный образ и есть момент, выделившийся из своего всеобщего основания и оказывающий сопротивление поглощению всеобщим, но удерживающий это основание в качестве своего существенного определения. Художественный образ исчезает в неопределенности всеобщего или в самодовлеющем моменте своего существования как в своих односторонностях, поэтому такой образ будет справедливо назвать абстракцией образа или абстракцией деятельности.

Для объяснения этой мысли мы рассмотрим несколько примеров, где действительная жизнь человека оказывается на развилке между миром потусторонним и миром реальной земной жизни. Часто указывают как раз на то, что искусство уводит человека в потусторонний мир: то ли это мир загробной жизни, то ли мир грез и воздушных замков, которому нет дела до настоящей жизни человека. Главное здесь то указание, что действительность жизни будет в ином мире как мире потустороннем. Художественные средства, которые соотнобразовываются с этим требованием, мы сейчас не рассматриваем. Для опровержения этого положения сперва рассмотрим представление о полноценной жизни, которое мы находим у древних греков в тех формах, которые наиболее близки художественному образу. Всемирно известен миф про Орфея и Эвридику, где после смерти возлюбленной он пытается вернуть ее к полноценной земной жизни как действительной жизни и лишь потеряв надежду на возвращение,

он в траурной песне призывает к уходу в царство теней, чтобы встретиться с ней снова. Но музы сохранили память о нем среди живых, как память о самоцельной земной жизни, которая однако для Орфея лишена целостности без возможности вернуть в эту жизнь любовь. Для греков это значит, что целостность земной жизни утеряна, вместе с потерей надежды Орфея. Но эту надежду и целостность греки порождают и возвращают миру в форме мифа.

Еще один известный момент можем найти у Гомера, когда Одиссей, обращаясь в Аиде к Ахиллесу как царствующему среди мертвых, получает ответ:

«Не утешай меня в том, что я мертв, Одиссей благородный!

Я б на земле предпочел батраком за ничтожную плату

У бедняка, мужика безнадельного, вечно работать,

Нежели быть здесь царем мертвецов, простившихся с жизнью» [3]

И миф, и поэма обращают человека к земной жизни как действительной жизни, но уже здесь содержится иная тенденция, представленная как рок, судьба, которая безвозвратно уводит в мир теней, и противопоставить которой нечего, кроме бессмертия самой души как вечной и подлинной сущности, способной к любому действию, в том числе способной и к освобождению от мрачного существования в Аиде. Эти мысли мы находим у Платона, но как вечные сущности в земном обличии они (души) – лишь блеклые тени. Благодаря своему земному существованию душа узнает о своем бессмертии, поскольку находит (припоминает) его как представление о вечном. Философия Платона удерживает реальную чувственную жизнь как существенную для познания души, но лишает эту же земную жизнь целостности, поскольку она действительно лишена целостности в существующем устройстве города-государства, жители которого могут жить и поступать таким образом, лишь не зная идеи блага, не размышляя, не познавая ее. Для Платона идея блага – это центральная идея, которая отождествляется с богом, и порождает все остальные идеи – красоту, справедливость, истину, счастье и т.д. Поэтому критика Платона направлена на государство как определенную организацию общества, где целостность жизни возможна как познание и осуществление на деле идеи блага.

Дальнейшую трактовку учение Платона находит в Средневековье, где земная жизнь становится испытанием души. Душа, познавая бога как бесконечное, как вечную идею, становится богоподобной в своем существовании. Действительность жизни здесь всецело потусторонняя, и только такая завершенность позволяет обратиться

к земной жизни как к важной для человека, поскольку она – как и сам человек – тоже есть вездесущий бог, который объемлет в себе все бесконечные миры, а поэтому и потусторонняя и земная жизни совпадают в боге как равноправные. Таким образом в деятельности с земными вещами человек познает самого себя как существующего божественным образом. Именно такое направление мысли мы находим в эпоху Возрождения и Просвещения. Так чувственно передает Данте воодушевление этой эпохи, побеждающее прежнюю роковую силу человеческим действием, основанным на знании бога как разума:

«Вы для всего причиной признаете
Одно лишь небо, словно все дела
Оно вершит в своем круговороте.
Будь это так, то в вас бы не была
Свободной воля, правды бы не стало...
Вы лучшей власти, вольные, подвластны
И высшей силе, влившей разум в вас;
А небеса к нему и непричастны.
И если мир шатается сейчас,
Причиной – вы, для тех, кто разумеет;
Что это так, покажет мой рассказ». [4]

Интересно будет обратить внимание на то, как это движение самоцельности земной жизни находит свое развитие в эпоху романтизма. Здесь человек уже не тоскует по утраченной целостности мира в результате воли судьбы, а переживает разочарование от невозможности вернуть эту целостность своими силами. Это разочарование приходит с падением идеалов французской революции как поражением человеческой способности осуществить земную жизнь на основании разума, который и есть все существующее. Разум потерпел поражение, поэтому для многих романтиков от прежних идеалов устройства земной жизни остается хотя бы слепая, безрассудная вера в возможность иной жизни. И такая иррациональность была куда более ближе к действительной жизни, нежели убеждающий в обратном расчет и рассудок. Но свое завершение романтизм находит как раз в противоположном – в практическом утверждении земной жизни, как единственно возможной действительной жизни. Существует легенда, что Бетховен в одном из своих последних произведений между нотами сделал запись: «Возможно ли это? – Да, это возможно!». В той мере, в которой Бетховен предвосхищал в музыке эпоху романтизма, в той мере он находит и ее границу. Действительный романтизм приходит к тому, к чему Аристотель в «Поэтике» советовал обращаться как к

невозможному, но вероятному, как основе сюжета художественного произведения.

В каждую из обозначенных эпох существовали две тенденции: полнота и целостность жизни в настоящей, живой жизни и наоборот – действительная жизнь как жизнь потусторонняя. Это переход действительной жизни в потустороннюю и наоборот был бы неосуществим без художественного образа, который завершает и совершает этот переход одного в другое. Но именно в художественном образе этот переход осуществляется таким образом, что уход в потусторонность обращается в свою противоположность. Художественный образ удерживает целостность жизни в ее противоречивых моментах как в моментах саморазорванности действительной жизни. Поэтому проблема целостности художественного образа оборачивается проблемой целостной жизни человека, но в искусстве свое разрешение она получает в способности человека видеть, слышать, чувствовать, различать момент жизни как целостное движение. Не просто уловить безразличный момент, не просто способность запечатлеть происходящее, но способность создать момент развития, в котором вся действительность действует таким образом, как это нужно для жизни человека. Это творческое создание момента жизни и представлено в предмете искусства как человеческое чувство правдивости, достоверности такой жизни. Поэтому предмет искусства правдоподобен в том смысле, что он есть не только росток будущего, но момент происходящей будущей жизни в существующем. Для рассудка кажется невозможным такое совмещение существующего и будущего в одном моменте как одновременно существующих. Но именно этому и учит Гегель как способности помыслить время и пространство, скорость и движение, прекрасное и истинное не как отдельные и безразличные к другим качества и свойства, а как единое движение жизни.

Список використаних джерел

1. Гегель Г.В.Ф. «Лекции по истории философии», изд. «Наука», С-П, 1993 г. – С. 181.
2. Гегель Г.В.Ф. «Феноменология духа», изд. «Наука», М. 2000 г. – С.76.
3. Гомер «Одиссея» (пер. с древнегреческого В. Вересаева). – http://www.lib.ru/POEEAST/GOMER/gomer02.txt_with-big-pictures.html
4. Данте Алигьери «Божественная комедия» (перевод М.Лозинского) – http://lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt_with-big-pictures.html#52