

**МУЗЫКА КАК ИДЕАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИСКУССТВА
В «ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЖИЗНИ» М. АНРИ**

В статье рассматривается попытка обоснования проекта монументального искусства, предпринятая в «феноменологии жизни» Мишеля Анри. Обозначаются две равноценные когнитивные установки (феноменологическая и художественная интуитивная), которые разными путями ведут к обнаружению одного и того же: музыка как проявление «жизни» – идеальная модель и единственно возможная основа синтеза искусств.

Ключевые слова: жизнь, патетическая субъективность, аффективность, невидимое, плоть, проявление, самопереживание, монументальное искусство, абстракция.

Двадцатый век в истории философии – время, когда эстетика обретает второе дыхание, занимая свое место среди приоритетных тем философских исследований наряду с онтологической и антропологической проблематикой. В первую очередь этому способствовал решительный пересмотр оснований, принципов и методов гуманитарного знания, предпринятый в немецкой философии в рамках феноменологии. Новая методологическая платформа, намеченная в основных чертах Эдмундом Гуссерлем, стала удобным плацдармом для вступления философии в привычную, но до сих пор остававшуюся для нее непроницаемой область – мир искусства.

На протяжении тысячелетий искусство для философии было *in lapidem offensiois et in petram scandali*, о которые спотыкались лучшие ее умы. Начиная с Античности, взгляд философии превращал живое содержание сферы эстетического в статичное безжизненное, предстоящее в ряду множества других предметов рассуждения и анализа.

От Античности до немецкой классики искусство выступало как *способ выражения*, а произведение искусства – как *знак*, отсылающий к иной реальности, отличной от него самого. В интерпретации сущности искусства господствовал инструментально-функциональный подход. Для Платона, как известно, оно являлось подражанием веще-

ственному миру, жалкой тенью тени мира идей, еще больше удаляющей человека от истины, польза от которого не пропорциональна очевидно наносимому им вреду. У Шеллинга искусство становится полным и действительным выражением идей, способным запечатлеть сущность в мгновенности, изымая ее из тока времени, представить в ее чистой бытийности. Роль творца, соответственно, виделась в постижении и воплощении идеи (сверхчувственной красоты). Для Гегеля также первостепенное значение имеет гносеологический аспект: искусство – первоначальная, примитивная ступень, чувственная форма познания истины.

В немецкой постклассической философии XIX в. намечается и осуществляется отход от инструменталистского понимания сущности искусства в сторону его онтологизации. Так, у Шопенгауэра и Ницше искусство в своей наиболее адекватной форме – в виде музыки – это сама Жизнь (Воля, дионисийский порыв).

Поход философии «назад к самим вещам» – к феноменальной действительности – предполагал особую поступь, специфическое отношение, несвойственное предшествующей традиции метафизики, изменение «установки»: с познавательной, практически-ориентированной, субъектоцентричной экспансии на внимающую открытость, внимательное вслушивание. Феноменологиче-

ская установка образует новое пространство восприятия, осью которого становится Забота, обращающая безразличного наблюдателя в служителя и хранителя вещей. В форме феноменологии сама философия охотно становится служанкой мира, *lieutenante*, удерживающей место явления вещей в открытости. По выражению классика, задача феноменологии «не объяснять мир или раскрывать “условия его возможности”, а оформлять переживания этого мира, соприкосновение с ним, предшествующее любой мысли об этом мире» [Мерло-Понти, 1999. С. 22].

Искусство – область, наиболее соответствующая феноменологическому освоению мира. Для феноменологической эстетики искусство не есть *выражение* (идей, переживаний), не есть *воспроизведение* (природы, прекрасного), не есть *знак* (многозначный (Шеллинг) или непознаваемый (Кант)). Искусство – «феномен» – сущность, как она есть сама по себе, не отсылающая ни к какой иной действительности.

Эстетический опыт, лежащий в основе любого отношения человека к миру – теоретического (познавательного) и практического (нравственного), – стал предметом феноменологических исследований М. Гайгера, М. Хайдеггера, Н. Гартмана, Р. Ингардена, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартра, М. Дюффрена, А. Мальдине, Э. Ансерме, Ж. Бреле и др.

Особое место среди них занимает эстетическая концепция Мишеля Анри (1922–2002), которой посвящены третий том «Феноменологии жизни» (2004), а также работа «Видеть невидимое. О Кандинском» (1988). Интерес Анри к творчеству Василия Кандинского не случаен: во-первых, это один из немногих художников (среди которых можно упомянуть Леонардо да Винчи, Дюрера, Вазари, Сезанна), которых занимало теоретическое осмысление своего творчества; во-вторых, его разработка теории художественных средств пробуждения аффектов в искусстве непосредственно касалась главного предмета феноменологических исследований М. Анри – «аффективности» как фундамента индивидуальности.

Понятие аффективности («имперсональной субъективной жизни») является основой эстетической теории Анри. Оно непосредственно связано с «плотью» и «субъективностью» – другими узловыми понятиями «фе-

номенологии жизни» («радикальной» или «материальной феноменологии») Анри. Измерение субъективной жизни – изначальный пласт, содержащий условие возможности вторичных модальностей феноменальности, тематизированных «исторической» феноменологией: интенциональности, бытия-в-мире, свободы, трансценденции. Все модальности «классической» феноменальности, представленные в исследованиях Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, М. Мерло-Понти, П. Рикера, с точки зрения Анри, являются производными формами «жизни», всегда и целиком зависящими от ее динамики. Анри предпринимает «радикализацию» классической феноменологии, что, в конечном итоге, приводит ее к завершению, прояснению и – «разрушению». В своей критике он исходит из общего понимания специфики предмета феноменологического исследования: феноменология анализирует не просто конкретные *феномены* (интенциональные структуры сознания, пространство, историю, феномены человеческого бытия, воображаемое, живопись и т. д.), но само явление, чистую *феноменальность* явлений и ее различные модальности. Интенциональной феноменологии, исходящей из примата экстатико-горизонтальной трансценденции и потому остающейся феноменологией предмета и мира, Анри противопоставляет «материальную феноменологию» живой субъективности, «феноменологию жизни».

Гуссерль, считает Анри, осуществляя эпохе, вынося мир «за скобки», сделал возможным допущение существования иного измерения, помимо измерения существования вещей. Для Хайдеггера этим иным было сущее, мир, к которому экстатирует человеческое бытие, бытие, в соприкосновении с которым ввиду его непотаенности жили древние греки. Анри обнаруживает это иное Внутри, до конституирования горизонта внешнего. Жизнь, проживаемая, субъективная есть изначальная феноменальность и начало любой феноменальности.

Имманенция не проектирует свое явление Вовне. Полностью совпадая с ним, она отличается абсолютной достоверностью, не нуждаясь ни в «интуиции», ни в «очевидности». Ей не нужно *видеть*, чтобы знать, достаточно просто *быть*. Имманенция характеризует сущность в ее абсолютном единстве, как предельную близость,

когда являющееся и явление совпадают в совершенной идентичности. Радикальная имманенция есть явление жизни, откровение, которое не является откровением чего-либо другого, что не есть мы. Например, страдание не обнаруживает ничего, помимо самого себя. *Pathos*, патетическое измерение и является жизнью, которая состоит в простом факте самопереживания. Жить – значит переживать что-либо, пред-полагая этому самопереживание и самопроявление. Переживать себя – нечто абсолютно радикальное, глубинное, потому что это происходит только в страдании и в радости. Жизнь – спонтанное (не продуманное, но прочувствованное) явление моего собственного бытия самому себе, само-проявление, которое меня заставляет быть и, одновременно, быть явленным самому себе.

Жить – значит чувствовать себя живущим – живущим в этом «само-чувствии», чувствовании себя самим собой, живым. Само-проявление (жизнь) обнаруживается в аффектации: «Жизнь переживает себя в *pathos*'е; это изначальная и чистая Аффективность <...> – феноменологический предмет само-откровения, которое конституирует сущность жизни» [Henry, 2000. P. 89–90]. Жизнь в своей сущности есть процесс само-аффектации. Только путем непосредственной самоаффектации может являться, быть откровенной, изначальная проекция горизонта объектов, внутри которого становятся возможными все разнообразные аффекты (чувства, желания, страсти, импульсы), которые заполняют нашу повседневную жизнь. Аффективное само-откровение есть жизнь, исток бытия, поскольку оно – условие любого явления (трансцендентного или имманентного).

Жизнь невидима. Невидимо и причастное ей живое. Человек в своей конкретной сущности – бытие невидимого. Мы не от мира. Так как в мире нет жизни: физиологические и физико-химические процессы, на которые биология ссылается как на «жизнь», понимаемую как отличительную особенность некоторых тел, не есть живые, так как они не проживаемы. Это только внешние причинно-следственные отношения между объективными частями, которым нет дела друг до друга.

Способом проявления или откровения Жизни является «плоть» – субъективное живое тело, ощущаемое в движениях и дей-

ствиях. Плоть – условие появления в мире любого тела, данного внешним образом. Плоть – ни объект, ни вещь, ни организм, нечто внешнее имманентной жизни, но то, что живет, в чем жизнь появляется и порождает субъективность: плоть – «впечатляема и аффективна», потому что она есть способность переживать *pathos* само-аффектации, «манера, в какой жизнь делает себе Жизнью. Никакой Жизни нет без плоти, но никакой плоти нет без Жизни» [Henry, 2003. P. 190].

Мир един, вопреки разнообразию впечатлений, которые непрерывно ткнут полотно восприятия. Существует сила, объединяющая видение, слышание, осязание, обоняние. Эта объединяющая сила – наше тело и определяющая его «радикальная субъективность». «...Фундаментальная способность чувствовать, присутствующая во всяком видении и слышании так же, как в любом визуальном и звуковом ощущении, – это то, посредством чего это ощущение испытывает тотчас само себя – патетическая субъективность, которая определяет идентично наше первоначальное Тело и бытие, которым мы являемся, – нашу Душу» [Henry, 2005. P. 193].

В контексте феноменологического рассмотрения, опирающегося на категории «жизни» и «плоти», поясняющие, как различные чувства, которые нам предоставляют различное содержание – визуальное, звуковое, открывают нас одному и тому же миру, невозможно избежать проблемы Мономентального искусства, осуществляющего связь отдельных его видов между собой. Каждый вид искусства обладает только одному ему присущими выразительными средствами, а следовательно, и содержанием. Так, музыка имеет в качестве материи звуки, которые отличаются в своем чувственном содержании от цветов и форм, составляющих, с точки зрения традиционной мысли, «содержание» живописи. Эта онтологическая разница в материальной субстанциальности и лежит в основе различия видов искусства.

Анри отождествляет метафизические понятия «жизнь» и «*pathos*» с понятием абстракции Кандинского. В «абстракции» как приведении к видению невидимого заключена возможность синтеза искусств так же, как «жизнь» определяет единство восприятия.

Поскольку решающую роль в генезисе понятия абстракции сыграла музыка, она и есть модель, которую надо имитировать, руководство, которое позволит живописи выйти из тупика, узнать свое конечное предназначение. На вопрос, решающий судьбу живописи – каков ее предмет, какова реальность, которую она должна изображать? – отвечает музыка, как это ни парадоксально.

С момента своего возникновения музыка характеризуется отсутствием интереса к тому, что мы называем миром и что является внешним миром для обычного восприятия. Если живописи можно попытаться приписать задачу представлять мир, определить ее как имитацию природы, такое определение, в отношении к музыке тотчас покажется бессмысленным. Исключительные случаи подражательности музыки естественным шумам (щебетанию птиц, шуму ветра и т. п.) не могут служить основанием для признания их ее реальным содержанием.

Выразительные средства музыки – принадлежащие «внешнему» физическому миру звуки – не отсылают ни к какой мирской реальности. Но что тогда собой «представляет» музыка? Для ответа на этот вопрос Анри обращается к философии Шопенгауэра.

По Шопенгауэру, мир – только вторичное представление, иллюзорная копия, объективизация истинной реальности Бытия, необъективируемой, внутренней, скрытой реальности – «Воли». Утверждение невидимой Воли в качестве принципа любой вещи, обесценивающего все видимое как ирреальное, Шопенгауэр кладет в основу своей теории искусств, разделяя их на две группы. Назначение первой группы, к которой относятся литература, поэзия, живопись, скульптура, архитектура, – *представлять* мир или идеи сквозь преломления призм пространства и времени. Эти искусства подчинены видимому. Посредством видимого они представляют идеи – непосредственные объективизация Воли. Эстетический опыт как выражение идей, таким образом, предоставляет нам опосредованное метафизическое знание сущности мира – Воли, разыгрывающей спектакль объективного мира.

Вторая группа искусств представлена одной музыкой. В отличие от других искусств музыка абсолютно не связана с миром объектов. Литература, поэзия, живо-

пись, скульптура, архитектура находят сущность вещей там, где она дает себя увидеть как чувственный или умопостигаемый феномен. Музыка способна непосредственно, без объективизации обнаруживать невидимую Волю.

Воля, которую обнаруживает музыка, по Шопенгауэру, – это Желание, для которого не существует никакого объекта, способного его удовлетворить. Это бесконечное желание, обреченное на неудовлетворенность. Существование, обусловленное таким желанием, неизбежно есть Страдание. Уничтожить Желание – значило бы разрушать основу вещей, сущность жизни со всеми ее пульсациями, что невозможно. Музыка способна обнаружить, минуя представление, игры Воли. Так, мелодия, удаляясь от основного тона, вызывает у нас беспокойство, подобное беспокойству пробуждающегося желания. Проходя все гармоничные интервалы, означающие злоключения существования, она возвращается к тонике, символизируя финальным аккордом осуществление или упразднение желания. Шопенгауэр подробно описывает, как специфические музыкальные приемы способны обозначать перипетии нашего существования [Шопенгауэр, 1999. С. 226].

Для Анри особенно важным является утверждение Шопенгауэра, что музыка непосредственно выражает нашу жизнь, т. е. *rathos*. *Rathos* – способность чувствовать страдание и радость – абсолютно отличен от событий мира, отдельных фактов в пространстве и во времени. Аффективность не есть одно из содержаний опыта среди прочих, столь же несущественных и преходящих. Она есть априорное условие возможности опыта, определяющая изначальный модус, каким нам открывается и дает себя все то, что способно нам быть данным.

Мысль об априорности аффективности Анри находит у Шопенгауэра. Желание, составляющее основу нашего бытия, обрекает существование чаще всего на страдание, изредка на удовольствие. Страдание и удовольствие – основные категории нашего восприятия вещей, фундаментальные онтологические оттенки мира, составляющие основу нашего бытийного опыта, определяющие наше отношение к бытию. Эти всеобщие эмоциональные тональности в столкновении более или менее разрешающихся диссонансов точно выражает музыка, в чем

и заключается ее универсальная способность выражения. Так, в одной и той же тональности, в ее постепенном переходе в другую, может совпадать бесконечное разнообразие обстоятельств или «историй» [Шопенгауэр, 2001. С. 376].

Анри, вслед за Кандинским, полагает, что это совершенное равнодушие музыки «ко всей материальной стороне событий» можно распространить на живопись. «Искусство вообще обладает гораздо большей мощностью, чем это мне представлялось, и <...> живопись способна проявить такие же силы, как музыка» [Кандинский, 2008. С. 316]. Монументальный синтез искусств, о котором говорит Анри, не имеет ничего общего ни с проектом Вагнера, стремившегося соединить выразительные способности всех искусств в музыкальной драме, ни с проектом Скрябина, разыскивающего таинственные соответствия между миром звуков и миром цветов. «Пока мы считаем звуки и цвета содержаниями представлений, связанными с объективным миром, обозначающими его как его знаки или ему принадлежащими как его части, внешними элементами, никакому пути не вести от одних к другим, не разбить стену, которую их разнородность, вечно разделяющая звуковое и визуальное, воздвигает перед нами» [Henry, 2005. P. 201–202].

Музыка («самое нематериальное из искусств») эффектно упраздняет всякую референцию. Звуки перестают быть звуками вещей, в них слышатся движения жизни. Способность непосредственно выражать жизнь может обрести и живопись при условии, что ее выразительные средства (цвета и графические формы) не будут идентифицироваться с объектами мира и рассматриваться как принадлежащие к ним, а их сущность не будет смешиваться с их объективной кажимостью. Сущность живописи в таком случае и ее способности совпадут со способностями музыки, а, по Анри, это способности жизни: способность хотеть, любить и страдать, и величайшая из них – способность преумножать себя.

Преумножение себя, наряду с самопереживанием, является для Анри основной характеристикой жизни. «Переживать себя, по примеру жизни, значит приходить в себя, вступать во владение собственным бытием, действительно преумножать себя, быть затронутым неким «больше», которое есть

«больше самого себя». И это «больше» не является объектом для взгляда, количественной оценки: как преумножение себя и как переживание своего собственного бытия оно есть способ обладания собой, есть обладание. Вот почему жизнь – движение: вечное движение перехода от Страдания к Радости, если только переживание себя жизнью – некое первобытное Страдание, чувствование себя, которое предает ее себе самой в обладание и упоение собою» [Henry, 2005. P. 209–210].

В патетической субъективности и ее внутреннем становлении, безразличном к миру, живопись и музыка – То же самое. Абстрактная живопись, принимающая за модель музыку, освобождая формы и цвета от неотъемлемости от вещей, от их внешнего облика, вписывает себя в *pathos* жизни. «То же самое», к которому музыка привела живопись как к ее собственной сущности, есть единственное основание синтеза искусств, последняя возможность появления Монументального искусства.

Моделирование искусства по типу музыки Анри характеризует как Великую революцию, изменяющую его назначение: вместо того, чтобы *представлять мир, выражать Жизнь*. «Выражение» (*exprimer*) в этом контексте имеет особое значение. Это не просто выражение (*expression*) Невидимого, нового референта, пришедшего на смену предыдущему, – Внутреннего, заменившего Внешнее. Здесь «выражение» нереперенциально, не отсылает к отличному от себя выражаемому, как знак отсылает к обозначаемому. В любой референции к чему-то отличному от него – к миру или к Жизни – искусство оказалось бы лишь средством выражения иной реальности – средством высказать инородное содержание, с которым необходимо было бы просто оптимально согласовать себя. Назначение же искусства, согласно Анри, не в имитации, но «воспроизведении» течения наших переживаний. Тогда в выражении Жизни – содержания несомненно более существенного, чем мир – искусство предстает не как средство, а как *возможность*.

Пока искусство принадлежит царству видимого, оно подчинено некой предсуществующей модели, являясь копией, репродукцией, имитацией. Унаследованная от Античности концепция искусства как подражания и выражения (*expression*) не только

лишает его всякого истинного креативного значения, сводя мастерство художника к умению оптимально подобрать и применить технические средства, не только лишает искусство самобытности и собственной ценности, плодя бесконечные «социологии» и «экономики» искусства, предписывающие ему определенные место и функции в общественной структуре, но подрывает истоки жизненной силы, спонтанной энергии, обладание которой возможно только путем причастности патетической гипермощи Невидимой Жизни.

Список литературы

Кандинский В. Ступени. Текст художника // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М.: Гилея, 2008. Т. 1: 1901–1914. С. 292–330.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 605 с.

Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1: Мир как воля и представление. 496 с.

Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 2001. Т. 2: Мир как воля и представление: 560 с.

Henry M. Incarnation. Une philosophie de la chair. P.; Seuil, 2000. 374 p.

Henry M. Phénoménologie de la vie. P.: PUF, 2003. Vol. 1. 209 p.

Henry M. Voir l'invisible. Sur Kandinsky. P.: PUF, 2005. 248 p.

Материал поступил в редколлегию 11.05.2010

N. A. Golinevich

MUSIC AS AN IDEAL MODEL OF ARTS IN M. HENRY'S «PHENOMENOLOGY OF LIFE»

The article deals with an attempt to find the project of monumental art in the «Phenomenology of Life» of Michel Henry. Two equivalent cognitive attitudes are distinguished (phenomenology and artistic intuition) leading in different ways to the revelation of the same: music as manifestation of «life» is an ideal model and the only ground for the synthesis of arts.

Keywords: life, pathetic subjectivity, radical immanence, affectivity, the invisible, flesh, manifestation, self-experience, monumental art, abstraction.