
ФИЛОСОФИЯ ЗА РУБЕЖОМ

Ж. П. ЛАРТОМА

ДИАЛЕКТИКА ЭТИКИ И ЭСТЕТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ШЕФТСБЕРИ: ПРЕКРАСНОЕ КАК СИМВОЛ МОРАЛЬНОСТИ

Если бы можно было охарактеризовать одним словом вклад Шефтсбери в занимающий наше внимание сюжет (диалектика этики и эстетики), то мы выбрали бы слово «спонтанность». Дело в том, что у английского моралиста проявляется интерес к указанному сюжету после повторного прочтения им платоновского «Пира», а также повторного открытия в англиканской среде после революций XVII в. примата греческого Эроса как огромного желания, принципа подлинной диалектики аффективного сознания. Проще говоря, принципа всего того, что делается «по желанию», *sponte sua*. Это мысль о том, что в поведении людей нет такой постоянной ценности, которая не сопровождалась бы неосознанным одобрением и не подтверждалась бы полностью с помощью желания и привлекательности. Эстетика, или, как сказал бы Кьеркегор, «эстетическая стадия», предоставила случай открыть на английский манер, то есть посредством живой и нетематизированной диалектики, этику, окрашенную прирожденной стихийностью, подлинным животворящим индивидуальным духом. Письменный текст убивает живой дух. Этику не выбирают; скорее она выбирает нас, как «Библейское послание»; ее почитают как наследие, Завет, традицию, в которой живут вместе с другими в соответствии с «характерными чертами людей, нравов, мнений, эпох». Под этикой в посткантовском смысле *Sittlichkeit* подразумеваем прежде всего когерентную совокупность правил, обязательств государства, типичных отношений, обычаев, составляющих ориентированную структуру, которая движет человеком в истории, поскольку сама является

продуктом истории. Публичная жизнь благородного лорда «питалась» этим в его борьбе против абсолютизма, против «великих монархов», снедаемых соблазном сказать: «Государство – это я». «Что касается нас, британцев, благодаря Небу мы обладаем лучшим пониманием правления, культивируемого традицией предков... Мы умеем подходить взвешенно и с чувством меры к вещам такого рода, и мы можем правильно рассуждать о соотношении власти и собственности. Максимумы, которые мы из этого извлекаем, столь же очевидны, как и математические законы. Наш растущий опыт постоянно показывает нам, что является *здоровым смыслом* в политике. И это с необходимостью подводит нас к пониманию существования аналогичного *смысла* в морали (*a like sense in morals*), который является фундаментом (*foundation*)».¹ Этика и политика рождаются из опыта, но хотят стать наглядными дисциплинами; этика, представляющая собой теперь теоретическую рефлексию, закладывает фундамент политики; «здоровый смысл» в морали должен пробуждать здоровый смысл в политике. До сих пор это был подход Локка, хорошо усвоенный и оригинально осуществленный на практике. Эмансипирующий разрыв придет с воображением. «Я воображаю, значит, я выбираю», «*I fancy, ergo I choose*», – скажет Шефтсбери, пародируя картезианское *Cogito*, открывшее задолго до наших современных экзистенциалистов свободу в мысли и вместе с ней сомнение, очарование бесконечного в самой способности понимания и воображения. Независимо от Декарта и Локка очень рано у Шефтсбери проявляется эстетическое чувство, позволяющее дистанцироваться от морального ригоризма и неукоснительности политики. Эстетическое чувство, или вкус, является особенным чувством, благодаря которому индивид может составить представление о собственном существовании. Во времена Шефтсбери очень часто ставили пьесу «Гамлет», в которой самым уважаемым моралистом был Гамлет, юный герой с трудными жизненными выборами, о знаменитой альтернативе которых он любил напоминать. Всякий выбор требует сначала выбора самого себя»; «...*if one wills oneself*», – осмеливается написать Шефтсбери, если *быть или не быть* означает прежде всего «выбрать самого себя». Всякий выбор связан с колоссальным воображением, предостав-

¹ SE, 1, 3, p. 74–76, цит. по: Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour, Part III, section I.

ляющим возможные варианты действия. Всякая ситуация, требующая радикального выбора, обнаруживает головокружение от свободы. Это вызывает беспокойство, «*uneasiness*», которое Лейбниц переводил на немецкий язык словом *Unruhe* и которое Шефтсбери описывает как жизненную пульсацию «*from toil and labour to rest*» («от работы и тяжкого труда к отдыху»), а также «*from dreams of one sort to dreams and delusions of another*» («от одних мечтаний к другим мечтам и разочарованиям»). Это еще не «концепт тревоги», а скорее разновидность меланхолического разочарования, которому стоически противостоят. Тем не менее, здесь мы уже чувствуем тонкую диалектику экзистенции и преграды, которая разрешается в безмятежности искусства. Все происходит через воспитание воображения, *органом* которого преимущественно является произведение искусства. Будущий моралист дважды ездил в Италию, землю форм и «языка форм». Первый раз в 1686–1689 гг., когда ему было 15–18 лет. Это было образовательное путешествие, где живопись, архитектура и музыка задают ритм «спонтанным эротическим этапам», пробуждая чувство «внутренних чисел» (*inward numbers*); настоящие «годы обучения», а не блужданий, в возрасте, в котором определяют свою судьбу. Второй раз – в 1711–1713 гг. Он умер в 1713 г. в Неаполе. Минимум дважды он испытывает потребность разжать тиски строгой морали и завоевательной политики. В отличие от этического ригоризма эстетика является своего рода спасением. Она разрешает некоторые апории диалектики живого перед тем, что его абсолютно превосходит. Эстетический опыт подготавливает к бескорыстию, к «бескорыстному» удовольствию. Шефтсбери испробовал это на дорогах Италии. Он путешествовал с экспертами, знатоками, маклерами, куртизанами, уполномоченными собирать первые коллекции картин, которыми имущие классы кичатся со времен Возрождения. Шефтсбери выступает против этого духа собственничества и спекуляции коллекционеров: «Я никогда не куплю для себя ни одной картины как украшения или мебели, даже если бы нашел картину Рафаэля стоимостью один пистоль», – пишет он сэру Джону Круплею, «знатоку», из Неаполя 16 февраля 1712 г. Можно позволить себе смелое предположение. Он дважды – в 1687 и 1711 гг. – побывал в Плезансе по пути из Милана в Болонью. Он смог увидеть на хорах (или на главном алтаре) церкви Сен-Сикст в Плезансе знаменитую *Мадонну из Сен-*

Сикста, которую в Дрездене называли «*Сикстинской Мадонной*», написанную Рафаэлем около 1515 г. по просьбе папы Юлия II в ознаменование присоединения площади *Piacenza* к землям Церкви. Это «Мадонна победы»; у нее колени «Ники Самофракийской», и она сегодня в Дрездене также величественно встречает посетителя как явление, парящее между небом и землей. Пять персонажей окружают ее в круговороте жестов и взглядов, затягивающих зрителя в непреходящую драму, как бы для того, чтобы она застыла в мгновении вечности. Даже если это «самая красивая картина в мире», Шефтсбери не дал бы за нее и пистоля! Она имеет огромную художественную ценность, несомненно, цену на рынке произведений искусства; но она не является товаром. Это символ. В благоговении, которое она вызывает, она приглашает соединить эстетическую оценку и религиозную рефлексия, метафизику и мораль. Ее значение можно интерпретировать по-разному. Она никогда не была трофеем, она могла остаться там, где была, там, где хотел Папа; но она повсюду «у себя». Дора провела в созерцании картины два часа в *Цвингере*, а Фрейд считал, что знает почему! Это *катарсис*. Прекрасное нравится универсально, но независимо от всякого интереса, доставляя всем удовлетворение, тем благороднее, чем более оно остается бескорыстным. Этот момент сближает эстетику с моралью, по крайней мере, опосредованно; Кант скажет – символически.

Шефтсбери ввел в философию понятие, названное им моральным чувством. Это не врожденное чувство (это было бы слишком просто!); тем более это – не результат опыта. Непосредственный ученик Локка порывает со своим учителем, которого он упрекает в отсутствии эстетической чувственности. Моральное чувство, *соприродное* с развитием духа, формируется, как вкус, долгой практикой, воспитанием, опирающимся на аффективные предрасположенности (*self affections, natural affections*). Моральное чувство является «внутренним оком», «оком души», которая всегда нуждается в свете опыта, чтобы видеть и «чувствовать» то, что будет воспринимать. Шефтсбери говорит о нем как об «осмысленном чувстве», порожденном рефлексивным суждением и внутренним распознаванием. В этом можно убедиться при чтении работы Шефтсбери «Исследования о Добродетели и Достоинстве» (1699), переведенной Д. Дидро. Автор пишет: «Рассудок имеет свои гла-

за: рассуждения прислушиваются друг к другу; они обнаруживают пропорции; они склонны к соглашениям; они измеряют, если так можно сказать, чувства и мысли... Они отличаются характером, мягкостью и твердостью; они различают приятное и неприятное, диссонанс и гармонию; одним словом, они различают и безобразное, и прекрасное; безобразное, которое вызывает их презрение и отвращение; прекрасное, часто вызывающее у них восхищение и приводящее их в экстаз»². Око души, чувствительность разума как такового, внутренняя интуиция, рефлектирующая интуиция («*reflected sense*»), моральное чувство несводимы к чувству вообще.

Отходя постепенно от языка Локка и приближаясь к эстетическому вдохновению, автор работы «Моралисты» говорит о «моральном чувстве» по аналогии с чувством вкуса. Все начинается с опыта. Нет ничего «врожденного» в догматическом смысле, сам рассудок нуждается в примирении со своими возможностями. Речь идет о рассудке как о вдохновении, дуновении, как о гении или «духовной основе индивида». Отсюда тема эвдемонизма, имманентно связанного с проявлением «морального чувства»: ищущую гармонию с моим *daïmon* (посланником). Мы далеки от Джона Локка, наставника в политике или в экономике, но «варвара»³, когда речь заходит о вкусе. Сменим сцену и декорации! Вот мы под платаном в Илоссосе в компании Федра и Сократа; мы снова слышим молитву, возносимую истинным философом местным богам: «Помогите мне достичь внутренней красоты, а что касается предметов вокруг меня, сделайте так, чтобы те, которые принадлежат мне, были в согласии с теми, что внутри меня»⁴. «Чувство» внутренней красоты примиряет рассудок с самим собой и «с предметами вокруг меня». Таково происхождение понятия морального чувства у лорда Шефтсбери.

Здесь речь идет о моральной жизни, а не об этической теории, изучающей основы нравственности. Моральное чувство – это своего рода чувство ориентации в мире *Sittlichkeit* (нравственности), это такая мораль, которая исторически и всегда объективно уже реализована в субстанции нравов и «характеристик» народа. Мо-

² Diderot, D. Oeuvres Complètes. – Paris: Club Français du Livre, 1969. – Т. I. – P. 61.

³ SE.1,5. – Pp. 233–234.

⁴ Phèdre, 279be.

ральное чувство является аспектом смысла жизни, чувством ситуации, чувством ориентации в жизненных ситуациях, несомненно, понятных, но отчасти необычных, чувством уместности в человеческих отношениях, всегда удивительных и своеобразных. Моральное чувство – это английское выражение, несомненно, столь же для нас неоднозначное, как «чувство юмора»; это принцип суждения подобен эстетическому чувству; в обоих случаях речь идет о «частном суждении», но нацеленном на универсальное, что подтверждает аналогия (а не идентичность, которая внесла бы путаницу). Моральное чувство не является строго эстетическим суждением вкуса; но без некоторого морального «такта», или, как сказал бы Шефтсбери, «*moral taste*», не было бы действительно живой моральной жизни; остались бы легализм, конформизм, соблюдение, всегда ревностное и немного грустное, правил «принуждения» кодекса, совокупности «обязанностей перед государством», системы ценностей и предписываемого поведения (в конечном счете необходимой для совместной жизни). В Евангелии есть размышления о хорошем поведении «богатого молодого человека». Учение о моральном чувстве борется наряду с известным «чувством юмора» против риска «морализма», в котором потонула часть английского пуританизма во времена Шефтсбери и, несомненно, начиная с елизаветинской эпохи. Очевидно, что сражение этого «моралиста» возобновляется с использованием другого оружия, сражение, которое уже вел театр Шекспира и которое продолжает в XVII в. театр Бена Джонсона. Образцы благодетели часто принимаются при нехватке искренности. Достаточно вспомнить Анжело в произведении «*Мера за меру*» или Джона Литлвуда в «Варфоломеевской ярмарке» у Бена Джонсона, не говоря уже о нашем Тартюфе! Добродетель – это не эстрада или кафедра, откуда можно поносить «бедных грешников»; это искусство жить, «*виртуозность*», «характеристика», которая формирует человека и позволяет ему прийти к своей настоящей природе, не изменяя себе подражательными манерами. Добродетель – это «эвдемония», умение услышать, вдохновленное гением каждого, «моральная милость», которая не может без доли «энтузиазма», понимаемого как ощущение присутствия Бога в нас. Речь не идет в этот момент об основании морали; дело не в «*Grundlegung*». Речь идет о настроении, настрое души, который должен сопровождать добродетельную жизнь. Печальная душа по-

рождает мрачную добродетель. Радость, наоборот, является символом твердой решимости. «Сердце всегда радостно от мудрости» – это великий урок Эпикура, который согласится услышать сам Кант, «ригорист» в высшей степени⁵. Если существует возможность аналогии между моральным чувством и вкусом, то только потому, что оба они бескорыстны. Шефтсбери настаивает всегда на чистом удовольствии от созерцания. Прекрасное является удовольствием, которое получают от отражения формы предметов, композиции произведений, «пропорций» и «чисел» (видимых и невидимых). В споре между сторонниками Пуссена и Рубенса Шефтсбери явно на стороне Пуссена. Выше всех божественный Рафаэль. Добро тоже может быть любимо, а также желанно только «чистой любовью». Можно восхищаться Фенелоном и госпожой Гийон. Добродетель сама по себе вознаграждение, но не такая, как чаевые за доброе дело. Добродетель по расчету «печальна», как «богатый молодой человек», который желал «наследовать вечную жизнь» как по праву, оцениваемому по его заслугам (действительным). Чистое удовольствие в эстетике, чистая любовь в моральной жизни. Такова аналогия, позволяющая говорить о красоте как о символе моральности. Сам Кант открывает эту косвенную связь и переосмысливает ее после того, как заметил лучше чем кто-либо отличия, которые превращают эстетическое суждение в акт рефлексии, специфически отличающийся от морального суждения.

Шефтсбери особенно известен во Франции благодаря его «Письму об энтузиазме», написанному в 1707 г. Речь идет о проблеме вдохновения. Под энтузиазмом в эту эпоху подразумевали просвещенность, фанатизм, вдохновленный «божественным инстинктом» (выражение принадлежит Лейбницу). «Энтузиасты» сравнивают свое мнение со зрением и чувством; они – экзальтированные поклонники «внутреннего чувства» – «видели» Бога или слышали его; это экзальтированные «отказники по религиозно-этическим соображениям», пророки, тем более настойчивые в своих действиях, чем больше они пренебрегают всякими доказательствами в своей аргументации. Случай с «Письмом...» – это дело просветителей из Севенн (1707 г.), которых называли «французскими пророками». Они прекрасно подошли для спектакля на яр-

⁵ Kant, E. La religion dans les limites de la simple raison; Remarque sur Schiller (La grace et la dignite). Œuvres philosophiques. – Paris: Pleiade. – 1986. – T. III. – P. 34–35.

марке св. Варфоломея, разновидности брегелевского гуляния, где лондонская публика развлекается шутками и держится на расстоянии от всех тех, кто хотели бы навязать дистанцию своей важностью, «сущность обмана», говорит Шефтсбери. Смех как противодействие обратной стороны энтузиазма. Но никаких запретов, никаких преследований. За «Письмом об энтузиазме» вскоре, в 1709 г., появляется небольшой трактат, озаглавленный «*Sensus Communis, an Essay on the freedom of Wit and Humour*». Двумя годами позже Лейбниц знакомится с этим названием, без сомнения, через перевод Пьера Коста: «Эссе о свободных манерах, о рассудке и о хорошем настроении» (Г.Р. III, 424).

Спор, начатый Шефтсбери, затрагивает в высшей степени «эстетические» отношения (и одновременно этические) между юмором, энтузиазмом и тем, что он обозначал латинским термином *sensus communis*, то есть «рассудок живого сообщества». То, что энтузиазм должен принять испытание «*wit*» как свой «*test of truth*» – это то, что Вольтер отметит в статье «Энтузиазм» в «Философском словаре»: «Самая редкая вещь – это соединение разума с энтузиазмом... Разумный энтузиазм является уделом великих поэтов... Поэт сначала очерчивает замысел своей картины; разум здесь держит карандаш. Но желает ли он оживить своих персонажей и наделить их страстным характером, тогда воображение подогревается, энтузиазм растет; подобно скакуну пускается в карьер, но карьер начертан согласно правилам». Таким образом, Шефтсбери поставил одновременно эстетический и этический вопрос: вопрос о вдохновении, «смешанном» (в платоновском смысле) с вдохновением общения, о «*sensus communis*», соединенном, что еще важнее, с остротой («*wit*») и юмором. Позднее, в 1790 г., Кант скажет, что настоящий «здравый смысл» человечества, *der allgemeine Menschensinn*, – это вкус. Именно вкус делает нас человечнее, именно он подталкивает нас к «*humaniora*», к дисциплинам, которые по сравнению с нашим врожденным варварством делают нас человечнее, поворачивая нас к «более гуманным вещам», чем предметы религии; и Кант ищет в своем немецком языке эквивалент латинского «*sensus communis*» вплоть до предложения универсального «*Teilnehmungsgefühl*», «универсального чувства соучастия», которое было бы как субъективное и эстетическое условие этики, ее intersubъективное условие. Достаточно поменять слова,

чтобы увидеть невероятную актуальность Шефтсбери. Во времена фанатизма или «столкновения цивилизаций», во времена, когда карикатуры принимают вид богохульства и когда малейшая критика преподносится как агрессия, нам будут необходимы новый, невульгарный *здравый смысл* и даже новое *чувство юмора*. Робер Эскарпи говорил, что юмор является «ответом сердца на недопустимую позицию рассудка». По отношению к различным проявлениям фанатизма мы ищем этот ответ. Перед лицом различного рода «коммунаризмов» мы ищем новый *здравый смысл*.

Благодаря Лессингу, Виеланду, Винкельману, Гёте и Шиллеру Шефтсбери стал известен немцам как воплощение греческого идеала, как момент слияния, счастливого сочетания, возврата к греческому браку прекрасного и благого. В греческом языке было слово для обозначения этого желанного союза; этим словом было «*калокагатия*», соединение *kalos-kai-agathos* в одно слово, означающее идеал: быть одновременно красивым и хорошим, столь же красивым, сколь хорошим, и столь же хорошим, сколь красивым. Кто не хотел бы воплотить этот идеал, быть в высшей степени достойным в этом двойном соотношении прекрасного и благого? Шефтсбери никогда не связывал этот идеал со своей собственной персоной, как это иногда, похоже, случалось с Гёте. Говорят, что Наполеон в Веймаре воскликнул: «Человек, господин Гёте!» Редко, может быть, невозможно индивиду, как бы он ни был одарен, воплощать в себе одновременно этику и эстетику. Если все проходит, очевидно, через индивида, вклад Шефтсбери направлен меньше на создание образцовых индивидуальностей, чем на изменение видения мира, на борьбу с наследием пуританизма, с одной стороны, и эмпиризма – с другой. Этот ученик Локка восстает против сведения прекрасного к приятному и благого к полезному, против сведения природы к полю экспериментирования и эксплуатации.

«То, что природа не хочет открыть твоему рассудку, / Ты не вырвешь у нее силой с помощью рычага и винта, / Тайнственная при ярком свете дня, *Geheimnisvoll am lichten Tag*, / Природа не позволяет приоткрыть своей вуали...»

Эти слова Фауста (vers 673 sq.) выражают сопротивление поэтического рассудка любой редукции в объяснении:

<i>Natur hat weder Kern,</i>	Природа не имеет ни сердцевины,
<i>Noch Schale,</i>	Ни кожицы,
<i>Alles ist sie mit einemale</i>	Она есть целое, все разом (12)

Лишь тот, кто воспринимает ее глазами Эроса, может понять в ней что-то, участвуя изнутри в ее творческой энергии. Таков смысл гимна природе, который предлагает Теооклес в ответ скептику Филооклесу в диалоге, озаглавленном «Моралисты», который Шефтсбери публикует в 1711 г. и которым восхищаются Лейбниц, затем Лессинг, Гердер, Виеланд, Винкельманн, Шиллер и Гёте. Принятие Шефтсбери в Германии связано с новым сократическим прочтением Платона. Здесь уместно сказать о сходстве выбора.

Проблематика участия не имеет ничего общего с проблематикой воплощения *Логоса*. Произведение искусства не воплощает идею и особенно моральную идею. Она скорее является тем, что Кант назовет «косвенной презентацией», даже иногда «негативной презентацией». Сократ поддерживает ироническое, эвристическое отношение к идеям: он «знает, что ничего не знает». Без этого острого ощущения *ничто*, решающего как в морали, так и в эстетике, мы впали бы в мечтательный платонизм, которого Шефтсбери больше не желает, и в опасные грезы о непосредственно душеспасительном искусстве. Вопрос ставится иначе: способность сказать *нет*, которая делает возможным выбор (*I choose*), конечно, исходя из воображения (*I fancy*), создает эстетическую дистанцию искусства по отношению к этике и наоборот, надлежащую моральную дистанцию, возможность радикального отрыва *моралиста* от эстетики, прислуживающей сильным мира сего и вкусам дня. Может ли существовать этика без имманентной ей эстетики и взаимно, эстетика без этической ценности? Именно в этих терминах английский моралист предлагает вклад, положивший начало целой эпохе. «Всякая красота есть истина», – повторяет Шефтсбери, но всякая истина требует красоты выражения, без чего она остается непередаваемой. «Всякая красота есть истина» – в смысле гармоничного соотношения с действительностью. Без желания создания формы, без информирующей формы невозможно было бы постичь реальность, полную естественных форм. Скажем, без витража Шагала свет снаружи остается, безусловно, мощным для моих жизненных реакций, но в ожидании истинности, которую только художественное творение, производство форм может интерпретировать как истину. Нужна инициатива формы, чтобы бытие и истина прекрасного (его реальность для рассудка, что я существую) стали опытом. Без нее я наталкиваюсь на «бесчувственность лазури и камней»,

как прекрасно сказал Маллармэ. Истинное отношение к миру, таким образом, всегда ждет действия художественного слова, «информирующей формы», чтобы возник смысл, который Шефтсбери называет также «истиной». Иначе говоря, соотносительной истиной поэтического *мастерства*.

Оригинальность этого мыслителя в истории эстетики заключается в его интуиции отношения художника к природе, которая живет в нем и в которой живет он. Шефтсбери видит природу как «универсальный художник» и видит в человеке Прометея, способного вырвать у природы священный огонь своего творения, этот огонь искусства, которое так хорошо воспел Клеант в своем гимне Зевсу. Поэт стал бы «настоящим Прометеем, чуть ниже Юпитера», похитителем огня, «вторым создателем», *a second Maker; a just Prometheus under Jove*. Поэт схватывает с помощью языковых средств созидательную энергию природы и передает ее чарующим образом читателям/слушателям. Гимн природе, импровизируемый Теоκληсом в работе «Моралисты», призван пробудить вдохновение, убаюканное традиционной моралью. Моральный и поэтический гении хотят подать друг другу руку. Элемент, объединяющий их, – это созидательный энтузиазм. Под этим словом во времена Шефтсбери понимали экзальтированное, божественное вдохновение в религиозных феноменах вплоть до сумрачного мистицизма, иногда доходящего до фанатизма, не говоря уже о лжепророках. Но моралист предполагает реабилитировать то, что Лейбниц, со своей стороны, называл «просвещенным энтузиазмом», то есть мистицизм света и красоты. Мы являемся свидетелями переосмысления понятия энтузиазма в светском духе, понимаемого как присутствие гения природы, навязывающего свой ритм искусству и прежде всего поэтической просодии. «Внутренние числа» (*inward numbers*) скандируют подобие репризы искусством «чисел», которые оживляют «возникающую» природу и ее внутреннюю энергию. Если посмотреть на поэтический стиль Шефтсбери, то в нем заметно искусство скандирования прозы, свободной от рифмования, от любой навязанной просодии, *in loose numbers*, в изобилии, которая хочет быть ритмичной и «размеренной» (*his numbered prose*) и которая уже глубоко погружается в то, что он называет «романтический путь» (*deep in this romantic way*), без возможности анахронизма, очевид-

но, но с предвосхищаемым и освобождающим предчувствием. Освободиться от стилистических форм своего времени, придумать новый размер в ритме, новый размер в поэтической прозе, новую форму письма – все это знак стремления к свободе эстетической и одновременно моральной. У этого поклонника Италии, имевшей связи с *Великой Грецией*, все купается в своего рода элеатском свете, где бытие всегда утверждается в связи с небытием; энтузиазм и *скепсис* переплетаются как возможность отрицания во всяком истинном утверждении.

Полнота и вечность, постигаемые посредством двух чувственных форм их отсутствия, наводят чары на недостижимое присутствие.

Мораль, по мнению Шефтсбери, должна была бы на свой лад воспринять творческий порыв «художественного огня» Прометея. «Пропорции», «внутренняя гармония» (*inward proportions*) переняли бы эстафету слишком осторожной или неоднозначной морали крайностей и «золотой середины». Установленной морали, морали *истеблишмента*, Шефтсбери противопоставляет поиск искусства жить, которое не менее вдохновенно, чем искусство слова или искусство живописи. Добродетельный человек снова мог бы называться по-итальянски *virtuoso*, виртуозом гуманности, который играл бы на свой лад, хорошо изображая человека, играя на его гуманности, как другие играют на музыкальных инструментах или на поэтической лире. Во всем этом некое творческое отрицание контролирует подъем, экзальтацию, импровизацию перед лицом новых ситуаций.

Против восстановленного «момента Шефтсбери» нередко выдвигают серьезное возражение: очень часто прекрасное не совсем совпадает с благим. Кант отмечает (§ 42): «Виртуозы вкуса (*die Virtuoseri*) обычно бывают ничемными, упрямыми, предающимися пагубным страстям... чувство красоты специфически отличается от морального чувства». Можно было бы даже пойти дальше и усомниться в том, что идея прекрасного, или всякая эстетическая идея... вызывает сомнение в том, что вся эстетика имеет отношение к идее блага. В лагерях смерти играли Шуберта или Шумана; эсэсовцы охотно набирали оркестр среди приговоренных к смертной казни. Чего не хватает *эстетической идее*, чтобы она была от-

делена от идеи блага? В этом заключается необычность прекрасного, которая изолирует эстетическую идею от беспокоящей трансценденции, куда Платон помещал идею блага. Вот почему можно говорить только о косвенном отношении эстетики к этике. Прекрасное или искусство может стать символом этического блага, если под символом понимать выражение или прием, который восполняет или сглаживает расхождения между этикой и эстетикой. В. Фуртвенглер оказался в трудной ситуации, когда должен был дирижировать оркестром в день рождения фюрера в 1943 г. в Берлине. После войны на суде по обвинению в коллаборационизме музыкант из оркестра свидетельствовал: мы знали, что Фуртвенглер требовал от нас играть в этот день. Но какой музыкальный результат он получил от нас? Это был символ краха, а не апофеоза. Музыкальный советник рейха не ошибался на этот счет, когда обратился к дирижеру: «Вы устали, маэстро, мы отправим вас отдохнуть». В самом деле, интерпретация может по меньшей мере проявиться как акт внутреннего сопротивления. Это не останавливает руки палачей, но, по крайней мере, свобода интерпретации позволяет совместить эстетическую идею с моральной и тем самым сделать вывод о том, что пропасть между искусством и моральным благом может быть преодолена косвенно, символично. «Этическое» в эстетике проявляется как свобода, дающая нам возможность интерпретировать художественное произведение по-своему.

Вернемся на минуту к символической судьбе «Сикстинской Мадонны». В 1945 г. Красная Армия осадила развалины Цвингера в разрушенном бомбардировками Дрездене. В подвале «Галереи живописи» под обломками нашли эту картину среди прочих. Русская женщина в военной форме, специалист по изящным искусствам, отправила этот военный трофей в Москву. И только весной 1955 г. советское правительство решило организовать выставку трофейных экспонатов для публики в Пушкинском музее. Советские критики подчеркивали исключительность этой картины, которая вызывает, по их мнению, непередаваемое чувство: «Как будто к семи цветам спектра прибавился восьмой цвет, неизвестный глазу». Василий Гроссман задает хороший вопрос: «Почему нет страха на лице матери, почему ее руки не охватывают тело своего сына с такой силой, чтобы смерть не могла разжать их, почему она не хочет

увести его от судьбы?»⁶ Произведение искусства может, как и мы, путешествовать не по своей воле, подвергаться превратностям судьбы, но оно выходит за пределы истории. Своим метафизическим и моральным зарядом оно позволяет каждому спохватиться и обрести новые цели.

Мы вышли из спонтанности. Мы подошли к тому, что Кант называет *Privaturteil*, то есть «персональное суждение». Ограничены ли мы частной сферой? Мы только что видели, когда любовались «Сикстинской Мадонной» или слушали Фуртвенглера в Берлине в 1943 г., что эстетическая рефлектирующая способность суждения погружала нас в историю, иногда в наиболее трагическую для нашего времени. По Канту, в этом заключается «решение антиномии вкуса». Частное суждение, выражение самого интенсивного ощущения существования, суждение вкуса обязывает нас размышлять над «сверхчувственным субстратом человечества», который обозначается как идея, мысль. Но неизвестно, где объединились бы в своего рода «точке концентрации» (*Vereinigungspunkt*) все способности рассудка. От частной интуиции наша рефлексия поднимается к совокупности недоказуемых значений, однако обладающих универсальной ценностью. Произведение искусства является типичным случаем этого. Это то, что Кант называет эстетической идеей. Самая высокая спонтанность, спонтанность творческой индивидуальности, разрешает на практике благодаря творчеству диалектику эстетического суждения. Этика, даже если Кант не говорит этого, может оказаться тем самым обновленной, если захотеть увидеть в этом за пределами всякой системы долженствования, особенно за пределами обвиняющего *морализма*, живую практику, в которой индивид может утвердить свою оригинальность, уважая оригинальность других.

*Перевод с французского языка
А. В. Соловьева и Д. А. Соловьевой*

⁶ Grossman, V. La Madone Sixtine / traduit du russe par Sophie Benech. – 2002. – P. 18.