

ГЕГЕЛЬ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ БЕЗОБРАЗНОГО

Я.И. ХАЧИКЯН

Понятие «безобразное» определяется в «Философской энциклопедии» как «категория эстетики, содержащая оценку предметов и явлений действительности как уродливых, низменных, противоположных представлениям о красоте и прекрасном»¹. В этом определении правильно схвачено два момента, раскрывающих суть безобразного: его отнесение к сфере действительности и противопоставление прекрасному. Эта суть, видимо, была известна с давних времен, почему и искусство, воспроизводя безобразное, всегда осуждало его с позиций прекрасного, как исторически первой и в чем-то всеобъемлющей категории эстетики.

Однако признание правомочности воспроизведения безобразного в искусстве не всегда сочеталось с предоставлением ему места в эстетике. Так, известно, что в Античности, которая не чуждалась отражения безобразного в искусстве, не выделяли его как самостоятельную категорию. В Средние века, в соответствии с господствующим религиозным мировоззрением, безобразное противопоставлялось прекрасному как проявление зла. Представители эстетики классицизма рассматривали безобразное как противоположность прекрасному, оставляя его за пределами эстетического. Более терпимую позицию занял Лессинг, который в «Лаокооне» признавал правомерность изображения безобразного в искусстве поэзии.

Итак, хронологически мы подошли к Гегелю, который уделил проблеме безобразного хотя и не очень значительное, но все-таки достойное внимание: в его трудах встречается 23 обращения к ней. К сожалению, мысли Гегеля о безобразном не изложены систематизированно в отдельной работе или главе, а высказываются попутно в связи с другими вопросами. Естественно поэтому, что полноты охвата всей проблемы у Гегеля мы не находим. Приходится сожалеть, что мы не располагаем определением безобразного, данным Гегелем, этим блестящим мастером дефиниций. Нет у него и четко выраженного отношения к категориальной сути безобразного, хотя можно сделать предположение о ее признании, так как безобразное у него, как правило, противопоставляется прекрасному, как ведущей категории в эстетике. Тем не менее и то, что он оставил по вопросу безобразного, несомненно представляет интерес и не только исторический.

Самое первое упоминание Гегелем понятия «безобразное» встречается еще до «Лекций по эстетике» в книге «Различие философских систем Фихте и Шеллинга», написанной им в 1801 г., в так называемый Иенский период его жизни. В этом труде, посвященном защите близ-

кой Гегелю по духу объективно-идеалистической философии Шеллинга в противовес критикуемой им субъективно-идеалистической философии Фихте, он откликается и на упоминание последним понятия «безобразное», не высказывая по существу своего мнения по этому вопросу и лишь ограничиваясь изложением взглядов Фихте. Показательно, что в этом труде Гегель также впервые выделяет эстетику как особую область философии².

Спорадические упоминания Гегелем безобразного связаны либо с оценкой конкретных явлений, произведений искусства и высказываний отдельных авторов о безобразном, либо с характеристикой целых направлений и движений, в частности, романтизма. Уже первое обращение к понятию безобразного в «Эстетике» было обусловлено гегелевским анализом книги немецкого историка искусства Г. Майера (1760 — 1832) «История пластических искусств в Греции», в которую тот включил также понимание прекрасного немецким историком искусства и археологией А. Гиртом (1759 — 1837). Говоря о прекрасном в отдельных искусствах, Гирт затем приходит к выводу, что «основой для правильной оценки прекрасного в искусстве и развития эстетического вкуса служит понятие *характерного*» (I, 29). Называя Гирта одним «из величайших среди современных истинных знатоков искусства» (там же), Гегель в то же время подвергает резкой критике его определение, поскольку вместе с прекрасным оно непреднамеренно включает в себя также и карикатурное, «ибо и карикатурное изображение может быть характерным» (I, 25). В развитие своей мысли, Гегель приводит следующие доводы. Во-первых, в карикатуре определенный характер необычайно преувеличен и «представляет собой как бы характерное, доведенное до излишества». Во-вторых, излишество не является тем, что действительно требуется для характерного, «а представляет собой обременительное повторение, благодаря которому может извратиться и само характерное». В-третьих, «само карикатурное оказывается (NB. — Я.Х.) характеристикой безобразного, а последнее является, во всяком случае, неким *искажением* (курсив мой. — Я.Х.)». Далее Гегель следующим образом доводит свою мысль до логического конца. Безобразное со своей стороны, утверждает он, «более тесно связано с содержанием, так что вместе с принципом характерности принимается в качестве одного из основных определений безобразное и изображение безобразного». Исходя из этого, Гегель заключает, что гиртовское определение не дает нам точных указаний о содержании прекрасного, о том, что должно и что не должно быть охарактеризовано в искусстве (там же).

Проблема безобразного затрагивается Гегелем также при рассмотрении различных аспектов красоты в природе и, в частности, проявления прекрасного и безобразного в мире животных³. Он называет животных прекрасными и безобразными, исходя из существенных

различий «как со стороны нашего представления о жизни и предчувствия ее истинного понятия, так и со стороны обычного типа соответствующего понятию явления этой жизни» (I, 140). В подтверждение своей мысли Гегель упоминает ленивца, который из-за неспособности к быстрому движению и живой деятельности не нравится нам вследствие этой сонной инертности, ибо, заключает Гегель, «деятельность, подвижность свидетельствуют о высшей идеальности жизни» (там же). Далее он перечисляет животных (амфибии, некоторые виды рыб, крокодилы, жабы, многие виды насекомых и т.д.), которых мы так же не можем считать красивыми. Но особенно некрасивыми он считает, хотя и бросающиеся в глаза, промежуточные типы животных, объединяющие в себе внешние черты разных форм, вроде, например, утконоса, представляющего собой помесь птицы и четвероногого животного (там же). Его заключительный вывод можно считать своеобразным определением безобразного в живой природе. Приводим его полностью: «Как односторонняя ограниченность организации, кажущаяся несовершенной и незначительной и указывающая лишь на внешние ограниченные потребности, так и смешение и переходы, оказывающиеся не в состоянии сохранить определенность различий, хотя внутри себя они не столь односторонни, находятся за пределами живой красоты в природе» (I, 141).

Еще один небольшой штрих в разговоре о прекрасном и безобразном в природе встречается в параграфе «Отношение идеала к природе», в котором Гегель, отталкиваясь от старого, постоянно возобновляющегося спора о том, должно ли искусство в своих изображениях стремиться к внешнему сходству с явлениями природы или оно должно возвеличивать и преобразовать их, пишет: «Права природы и права прекрасного, идеал и верность природе, — в этих неопределенных выражениях можно спорить без конца. Ибо художественное произведение, несомненно, должно быть естественно, но существует ведь и вульгарная, безобразная природа, которой оно не должно подражать...» (I, 169). Таким же штрихом является оценка им при рассмотрении древних богов титанических сил, которых он характеризует как необузданные, грубые, дикие, безобразные и бесформенные (см.: II, 171).

К приведенным высказываниям Гегеля примыкают его суждения об изображении безобразного в поэзии и живописи. Так, говоря о коллизии в искусстве, в широком толковании этого понятия, он выдвигает тезис о том, что коллизия нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей. Согласно Гегелю богатая коллизиями ситуация, свойственна преимущественно драматическому искусству и недоступна не только скульптуре, но даже и имеющей более широкие возможности живописи. Их ограничивает способность представить

нам лишь один момент действия. И поскольку коллизия нарушает гармоническое состояние, как определяющий принцип искусства, она должна найти свое разрешение в последующем, вновь восстанавливающем гармонию, при этом каждое искусство имеет свои границы, до которых может доводить разлад, нуждающийся в разрешении, т.е. представления красоты идеала в его неомраченном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе (см.: I, 213). Сравнивая в этом отношении различные искусства между собой, Гегель приходит к следующим выводам.

Поскольку внутреннее представление может вынести гораздо большую степень разорванности, чем непосредственное созерцание, то поэзия «имеет право при изображении внутренних состояний доходить до крайних мук отчаяния, а при изображении внешних явлений — *до безобразного как такового*» (I, 214. Курсив мой. — Я.Х.). В живописи и в скульптуре (в большей степени) внешний образ пребывает в прочной неизменности и «не может быть устранен или, подобно звукам музыки, мимолетно промчаться и исчезнуть. Здесь было бы неправильно, — утверждает Гегель, — фиксировать безобразное само по себе, если оно не находит разрешения». Окончательный вывод звучит как вердикт: «Пластическим искусствам разрешено не все то, что можно вполне позволить драматической поэзии, так как в последней все появляется лишь на один момент и может быть вновь удалено» (там же). Важным моментом рассматриваемой проблемы является вопрос о безобразном в человеческом облике, о чем будет сказано ниже в другой связи. А сейчас мы хотели бы обратиться к некоторым суждениям Гегеля о безобразном и прекрасном, которые, к сожалению, представлены в его трудах весьма скупо.

Итак, в чем видит Гегель различие безобразного и прекрасного? Исходя из своего критического отношения к принципу подражания, который, по его мнению, носит совершенно формальный характер и, будучи превращенным в цель, ведет к исчезновению в нем самого *объективно прекрасного*, так как в этом случае «мы заботимся тогда лишь о том, чтобы *правильно* подражать, и не спрашиваем о природе того, *чему* следует подражать», а предмет и содержание прекрасного, по его мнению, рассматриваются как нечто безразличное. «А если помимо этого, — продолжает свою мысль Гегель, — и говорят о прекрасных и безобразных животных, людях, местностях, поступках, характерах, то все же, если принципом искусства признается абстрактное подражание, различие между прекрасным и безобразным остается различием, несущественным для искусства». Исходя из этого, Гегель приходит к следующему заключению: «...когда отсутствует критерий красоты и безобразия, который мы могли бы применять к бесконечным формам природы при выборе предметов изображения, нам остается руковод-

ствоваться лишь *субъективным вкусом*, которому нельзя предписывать правила и о котором нельзя спорить» (I, 50).

Далее, толкуя этот несколько печальный вывод, ведущий к дезориентации и произволу в вопросе различения прекрасного и безобразного, Гегель пишет: «...если при выборе предметов изображения будем исходить из вкусов людей, из того, что *люди* считают прекрасным и безобразным... то мы можем брать какие угодно предметы природы, так как каждый из них имеет своего любителя».

Отталкиваясь от многообразия индивидуальных вкусов и вкусов целых народов, Гегель отмечает их необычайно различный и даже противоположный характер и использует свои суждения о субъективном вкусе в различении прекрасного и безобразного как один из аргументов против принципа подражания в искусстве (там же).

Но связь безобразного и субъективного Гегель рассматривает и в других аспектах и опосредствованиях. Анализируя естественную жизненность как прекрасное и подчеркивая единство членов живого организма, он использует понятие *субъективной необходимости*, как выражение нашей привычки. «Руководствуясь этим критерием, — пишет он, — мы можем, например, считать животных безобразными, только потому, что их организм не совпадает с нашим обычным опытом или противоречит ему» (I, 136).

В другом месте он с удовлетворением отмечает, что классическое искусство не переступает чистой почвы подлинного идеала, так как «не знает греха и зла, равно как и замкнутость субъективного внутреннего переживания, разорванности, отсутствия опоры и вообще всего круга раздвоения, которое влечет за собой как с чувственной, так и с духовной стороны некрасивое, безобразное, отвратительное» (II, 148).

В третий раз понятия «субъективное» и «безобразное» связываются Гегелем в разговоре о существенном содержании скульптуры. Исходя из признания объективности духовного, он полагал, что дух всегда есть субъективность, внутреннее знание самого себя, «я». Но если «я» отделяется от всеобщего и вечного содержания духа в знании, воле, представлении, чувстве, действиях и свершении и фиксирует себя в своем *особенном своеобразии* и случайности, тогда «проявляется *субъективность как таковая*, субъективность, отказавшаяся от объективного, истинного содержания духа...» (III, 105). Но субъект противостоит истинной духовности как чисто конечная субъективность, и если в этом противостоянии он все же твердо придерживается лишь самого себя, «то он, помимо пустоты воображения и самолюбования, оказывается во власти *безобразных* страстей, искажающих его характер, порока и греха, коварства, злобности, упрямства, зависти, надменности, чванства и всех других оборотных сторон человеческой природы в ее бессодержательной конечной ограниченности» (III, 105 — 106).

Курсив мой. — Я.Х.). Все это, считает Гегель, должно быть исключено из содержания скульптуры, «которая принадлежит лишь объективности духа», под которой он понимает в этом случае субстанциальное, подлинное, непреходящее начало, существенную природу духа «без того увлечения случайным и преходящим, которому субъект отдается, когда он заинтересован только в самом себе» (III, 106). Согласитесь, читатель, что эта формулировка, данная в контексте эстетической проблематики, обладает и немалым этическим зарядом.

К приведенным суждениям Гегеля о воплощении духовного в субъекте примыкает и его мысль, высказываемая в связи с рассмотрением вопроса о соответствии духа и тела в человеке. «В человеческом облике, — пишет он, — имеется и субъективное, безобразное, то есть определенное другими влияниями и зависимостями. Но именно искусство, — утверждает далее философ, — должно устранить различие между чисто природным и духовным и придать внешней телесности прекрасный и полностью преобразованный, одушевленный и духовно живой облик» (II, 146).

У Гегеля встречаются и более беглые упоминания понятия «безобразное» без дополнительного анализа и оценок. Приведем их также без комментариев. Так в статье «Вера и знание» (1802), написанной для «Критического журнала философии» он пишет, что, если художник не может дать подлинной истины действительности, то создаваемая им красота не может избежать безобразного (см.: IV, 57). В работе «Философия духа», входящей в «Энциклопедию философских наук» (1817), Гегель дважды упоминает понятие «безобразное». В первом случае, говоря о возникновении благодаря религии потребности в изящном искусстве, он пишет: «...*благоговейно* почитаемые изображения суть безобразные идолы, получающие значения чудодейственных талисманов, имеющих силу в отношении потусторонней, лишенной всякой духовности объективности»⁴. Во втором случае он подчеркивает, что истинная объективность, заключающаяся лишь в стихии мысли, отсутствует также в чувственно-прекрасном содержании произведения искусства «и в еще большей мере в упомянутой внешней безобразной чувственности»⁵. В третьем томе «Эстетики» Гегель, говоря о реакции зрителя на воспринятое произведение живописи, отмечает, что в разговоре с самим собой или в диалоге с другими мы уделяем тому, что непосредственно находится перед нами самое беглое внимание, не выходящее за пределы абстрактных оценок: «приятно», «прекрасно», «безобразно» (см.: III, 226).

В ряде случаев Гегель особо отмечает проявление безобразного в романтическом искусстве и в произведениях на религиозные темы, причем оба этих аспекта иногда предстают в переплетении. Так, в рукописном фрагменте к «Философии духа» (1802 — 1803), говоря

о набожности в романтическом искусстве, он отмечает, что героями произведений в них (и соответственно религий, которые они представляют) являются те, «в чьем образе наиболее остро представлена боль в страданиях и пытках, и, вместо прекрасного, удовлетворенного в себе, мы имеем здесь высшую степень неудовлетворенности, нечто безобразное» (IV, 74). Эта мысль в уточненной форме встречается и в I томе «Эстетики». Анализируя так называемую разорванность в искусстве, он пишет: «И хотя разорванность в романтическом искусстве не всегда занимает столь прочное место, на смену ей часто приходит если и не безобразное, то по крайней мере нечто некрасивое» (I, 167).

Во втором томе «Эстетики» Гегель уже несколько раз обращается к упомянутому выше вопросу. Ключевым определением в анализе ближайших моментов содержания и формы романтического искусства является следующее его суждение: «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» (II, 233). В противовес классическому искусству (Античности), в котором дух господствовал над эмпирическим явлением и полностью пронизывал его, в романтическом искусстве предстают два мира: с одной стороны, духовное царство, завершенное в себе, душа, внутри себя примиренная, с другой стороны — царство внешнего как такового, освобожденного от прочного единства с духом. В результате романтическое искусство — по мысли Гегеля — отворачивается от вершины красоты — изображения этой жизни как таковой в ее собственной сущности и «переплетает свое внутреннее содержание со случайностью внешних образований и предоставляет широкий простор безобразному в его характерных чертах» (II, 241).

В аспекте рассматриваемого вопроса Гегель особо останавливается на изображении в живописи личности Христа и его врагов. Согласно Гегелю, Христос в искусстве, хотя и должен быть возвеличен, однако в эпоху романтизма он уже не может быть изображен в формах греческой красоты и нуждается в новых формах и подходе. Не останавливаясь на этом моменте, поскольку он выходит за рамки поставленной нами задачи, обратимся к гегелевскому пониманию изображения врагов Христа, которые составляют часть окружения его образа и для характеристики их изображения Гегель не жалеет отрицательных эпитетов. «Враги же, выступающие против бога, осуждающие его, осмысливающие, пригвождающие его к кресту, представляются *внутренне* злыми, и представление о *внутренней* их испорченности и враждебности богу приводит к тому, что *внешне* они изображаются отвратительными, грубыми, варварскими, свирепыми и *безобразными*» (II, 252. Курсив мой. — Я.Х.).

Ту же мысль он высказывает, рассматривая работы верхненемецких художников. Считая заслуживающим внимания переход от безмятежной благоговейной набожности к изображению безобразного в действительности, он особенно выделяет своих соотечественников, подчеркивающих в сценах из истории страстей Христовых грубость воинов, злые насмешки, варварство ненависти к Христу во время его страданий и смерти, «с особой энергией выделяя *безобразные* и уродливые черты, которые в качестве *внешних* форм соответствуют *внутренней* отверженности сердца» (III, 272. Курсив мой. — Я.Х.), то есть, поясняет Гегель, происходит отодвигание на задний план спокойного прекрасного впечатления безмятежного проникновенного благочестия и «дальнейшее развитие идет в сторону отвратительных гримас, дикой жестикуляции и безудержности страстей» (там же).

Во всех этих отношениях «безобразное, — считает Гегель, — является здесь объективно необходимым моментом по сравнению с классической красотой» (II, 252).

Однако, говоря об изображении мучеников, в котором безобразное также находит место, Гегель уже не столь однозначен в своих суждениях. Поскольку в подобных ситуациях, считает он, обращение внутреннего мира может воплощаться только в отвратительных истязаниях внешнего, «то этим легко оскорбляется чувство красоты» (II, 258). Поэтому предметы этого круга, — предупреждает Гегель, — представляют опасный материал для искусства. Эпизоды мученичества (мучения и неслыханные ужасы, увечья и уродование членов, телесные истязания, действия палачей, обезглавливание, поджаривание, сожжение, погружение в кипящее масло, колесование и т.д.), взятые сами по себе, являются, по его характеристике, «безобразными, противными, отвратительными внешними фактами. Они настолько далеки от красоты, что здоровое искусство не должно избирать их своим предметом» (II, 259). Если даже способ трактовки этих эпизодов художником может быть по своему исполнению превосходным, однако интерес, вызываемый им, всегда относится только к субъективному аспекту, «который хотя и может представляться отвечающим художественным требованием, все же тщетно старается согласовать со своим совершенством неподходящий материал» (там же). Гегель считает, что для выражения духовной красоты художник будет избегать самих по себе безобразных внешних форм или стараться облагораживать и просветлять их силой проявляющейся души, «но вовсе избежать безобразного он не в состоянии» (III, 254), ибо «набожное сердце, религия чувства может обитать и в самом по себе безобразном по своему внешнему виду теле, подобно моральному умонастроению и деятельности Софокла, лицом похожего на Силена» (III, 253 — 254).

Таким образом, толкуя безобразное как антипод прекрасному, Гегель — сторонник не огульного перенесения любых проявлений безобразного в произведение искусства, а выборочно, в соответствии с идеей, сюжетом, видом искусства и исполненного в формах, не оскорбляющих чувство красоты.

Наряду с Гегелем, категории безобразного уделили внимание и некоторые его современники, преимущественно представители романтизма, которые уже более целенаправленно занимались этой проблемой. Здесь нужно в первую очередь отметить роль Ф. Шлегеля. Интересную мысль высказал другой романтик — В. Гюго, который считал соединение безобразного и прекрасного характерной особенностью поэзии Нового времени, отличающей ее от античного искусства⁶. Однако благодаря своему влиянию на умы современников, Гегель стимулировал разработку проблемы безобразного в искусстве и эстетике, чему в немалой степени придали импульс так называемые эпигоны гегелевской эстетики А. Руге, Ф. Фишер и Розенкранц, вследствие чего гегелевские идеи получили широкое распространение и послужили в последующем отправной точкой для многих эстетиков, обратившихся к рассмотрению этой категории, в том числе и для Н. Чернышевского и его единомышленников.

В XX веке категория безобразного в искусстве и эстетике проявлялась в двойном обличье: одни авторы в русле гегелевских (в том числе советских) идей продолжали рассматривать безобразное как обличение уродств и отрицательных явлений жизни, другие (представители декадентски-эстетствующего модернизма) занялись эстетизацией безобразного, объявляя его источником обновления искусства.

Но воплощение безобразного и его эстетизация — две вещи несовместные. Подобная инверсия приводит к обезображиванию уже самого произведения искусства. За примерами далеко ходить не надо.

Гегель и сегодня в строю и помогает бороться за здоровое искусство с теми, кто по существу ведет к его уничтожению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гегель // *Философская энциклопедия*. Т. 1. — М., 1960. — С. 137.

² См.: *Гегель Г.В.Ф. Эстетика*. В 4 т. — М., 1968 — 1973. Т. IV. Искусство. — С. 51 — 55, 553 — 554. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте — том и страницы. — Я. Х.

³ Подробнее об этом см.: *Хачикян Я.И.* Некоторые аспекты эстетики Гегеля. — Ереван: Гитутюн, 2008. — С. 77 — 85.

⁴ *Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук*. Т. 3. Философия духа. — М.: Мысль, 1977. — С. 387 — 388.

⁵ Там же. — С. 388.

⁶ См.: *Философская энциклопедия*. Т. I. — С. 137.