Гегель выступает как продолжатель лучших традиций немецкой классической эстетики , он как бы подводит итог предшествующему развитию философской мысли, развивая ее дальше на основе объективного идеализма.

Философия Гегеля захватывает обширный круг проблем, включая эстетику, а внутри последней и коммуникативные проблемы искусства.

И.Е.Верцман в книге "Проблемы художественного познания" в главе, посвященной эстетике Гегеля, пишет: "Встречаемся мы и с исследователями, не то что ищущими, уже нашедшими у Гегеля зерна буквально всех современных теорий искусства: эстетической семиотики (учение о знаках), эстетической семантики (учение о значениях), эстетической прагматики (теория коммуникаций), эстетики историко-социологической, а также информационно-аналитической, марксистской, а также экзистенционалистской. Методы статистики, идею завербованности, принцип классовой борьбы - все предугадал, предвосхитил, предсказал творец "Лекций по эстетике"!" Автор прав, выступая против модернизации гегелевских идей, тем более, что это делается с "корыстными" целями. "Доверившись М.Бензе, - продолжает И.Е.Верцман, - легче легкого приспособить гегелевский труд к новейшим исследованиям, ставящим акцент не на онтологическом в искусстве, а на артистическо-технологическом, не на "общечеловеческом идеале", а на субъективном "эмоционализме", не на "духовном" аспекте, а на "интеграции эстетических процессов в горизонте технической цивилизации". Пожалуй, достаточно одних этих восторгов эклектика, чтобы усомниться в необычайной "актуальности" гегелевской "Эстетики".

Было бы ошибкой, однако, не видеть того, что Гегель с его энциклопедизмом действительно охватил широчайший круг проблем (в том числе и коммуникативных в широком смысле) и предвосхитил многие позднейшие философско-эстетические концепции.

Что касается проблемы "искусство и коммуникация", то Гегель является здесь в значительной степени продолжателем традиций Просвещения, "Бури и натиска", Гердера, Канта, Гете и Шиллера.

Если "прочесть" Гегеля с точки зрения того рационального содержания, которое заключено в его анализе коммуникативного аспекта искусства, то важно обратить внимание на следующие моменты.

"Любое произведение искусства, - пишет Гегель, - представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком". В особенности, замечает Гегель, в произведениях искусства нового времени "бросается в глаза то, что они написаны авторами, рассчитывающими на то, что их будут читать, и как бы в процессе воображаемой беседы со своими читателями".

Кто же участвует в "диалоге", "беседе", или, точнее, в коммуникации посредством искусства? Кто передает и кому? На эмпирическом уровне это, прежде всего - творцы искусства (художники, поэты, композиторы и т.д.) и те, кто "созерцает" произведения искусства.

Внешняя природа, говорит Гегель, не заключает в себе (в качестве единственного основания своего происхождения) цель существовать лишь для нашего духа. Она "обладает наивно самодовлеющим существованием". "Пестрое, многоцветное оперение птиц блестит и тогда, когда его никто не видит, их пение раздается и тогда, когда его никто не слышит; кактус, цветущий только в продолжение одной ночи, увядает в безлюдных южных лесах, не вызывая ни в ком восхищения, и сами эти леса с их прекраснейшей и роскошнейшей растительностью, распространяющей вокруг себя необычайное благоухание и пряные запахи, также живут и гибнут, не доставляя никому наслаждения". Напротив, произведение искусства имеет своей целью существовать лишь для нашей души и нашего духа; оно является по существу своему "вопросом, обращенным к откликающемуся на него сердцу, воззванием к душам и умам". Произведение искусства, хотя и образует "согласующийся в себе завершенный мир", все же, акцентирует Гегель, существует "не для себя, а для нас, для публики...". Актеры, например, при представлении драмы говорят не только друг с другом, но и с нами, и поэтому необходимо, чтобы они были понятны обеим сторонам.

Гегель особо подчеркивает, что для коммуникации в искусстве требование "понятности" является "самым важным", ибо искусство демократично по своей сущности.

Художественные произведения должны создаваться "не для изучения и не для цеховых ученых", "не для небольшого замкнутого круга немногих образованных людей, а для всей нации в целом". Поэт творит в первую очередь "для своего народа и своего времени, которое имеет право требовать, чтобы художественное произведение было понятно ему и близко".

В то же время "приспособленность" искусства к своему времени, нации у Гегеля, замечает М.А.Лифшиц, "не замкнутый горизонт отдельных культур, в котором уже не помогут никакие "коммуникации". Абсолютное начало, начало правды сохраняет свою таблицу мер и весов для всех явлений искусства, но не одинаково, но все связано между собой развитием всеобщего содержания" (10).

В чем же заключается содержание произведений искусства? Что коммуницирует, передает, сообщает произведение искусства?

С помощью искусства человек осознает "внутренний и внешний мир". Искусство является одним из способов осознания и выражения "глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа". Эти истины отличаются от истин научного познания и религиозных догматов тем, что они имеют форму пафоса и служат отзвуком "всеобщего чувства". Пафос - это такая особенность содержания искусства, которая позволяет раскрыть высшие интересы духа и воли, человеческое и могущественное начало в каждом из нас, истинные глубины души. Пафос затрагивает струну, находящую отклик в каждом человеческом сердце. "Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем".

Гегелевское понятие "пафоса" перекликается с кантовской "эстетической идеей" и гетевским пониманием "идеи" художественного произведения, рассматриваемого в качестве символа.

Искусство стремится выразить свои знания в форме понятия, но не как такового в его особенности, а в единстве с индивидуальным явлением в виде "чувственного образа" . Психологической формой этого образа является общее представление. И лишь музыка облекает свое содержание в форму чувства.

Итак, всеобщее субстанциональное содержание в искусстве обнаруживает себя в качестве художественного образа как сплава понятия и чувственного образа (или чувства). Сколь бы многообразно и неисчерпаемо ни было содержание, его формообразование не предоставлено полному произволу. Оно должно быть способным выразить и воплотить высшие духовные интересы духа, "воспринять их в себя" и "передать их" (курсив наш. - Е.Б.). Таким образом, коммуникабельность - неотъемлемое свойство процесса формообразования содержания, его внутренней формы.

Духовное содержание, по Гегелю, с необходимостью требует и материального чувственного воплощения в искусстве. Основное внимание при этом уделяется доказательству тезиса, что материальное воплощение - необходимое условие процесса художественного познания. Однако целиком разделяя положение Канта, что сообщаемость знания является условием познания, немецкий философ отмечает (хотя и не акцентирует на этом внимание), что материальная, чувственная сторона в искусстве необходима и для целей коммуникации.

Потребность осознать внутренний и внешний мир достигается, согласно Гегелю, в искусстве тем, что эти "миры" представлены здесь в качестве материального, внешнего "предмета", в котором человек узнает свое "Я". Удваивая таким образом себя, человек делает наглядным и познаваемым то, что существует внутри него не только для себя, но и "для других". В этой связи Гегель проводит сравнение с характером высказываний человека, обладающего житейским опытом, глубокомысленного и остроумного, который знает, что требует жизнь и все же не может ни сформулировать для себя всеобщие принципы этого содержания, "ни передать его другим" в общих размышлениях. Такой человек рассказами о частных случаях, адекватными иллюстрациями уясняет себе "и другим" то, что наполняет его сознание".

Чувственная сторона в искусстве "уже не представляет собой голого материального существования, подобного камням, растениям и живым организмам", но выступает в искусстве с тем, чтобы "удовлетворить высшие духовные интересы". "Чувственный" материал в искусстве одухотворяется, принадлежит сфере идеального. "В этом смысле он должен выступать как оболочка и видимость чувственного - как образ, вид или звучание вещей" (20).

Отмечая "одухотворенность" материальной стороны в искусстве, Гегель в то же время сводит ее к "чистой видимости" материального и к простому средству выражения и передачи духовного содержания.

По образному выражению И.Е.Верцмана, искусство в гегелевской эстетике "стиснуто прокрустовым ложем концепции, не слишком уважительной к чувственной стороне образа".

Как покажет последующее изложение, Гегель при конкретном анализе видов искусства и отдельных произведений учитывает важную роль материального элемента в создании самого художественного образа.

Как и его предшественники, немецкий философ подробно исследует три основные вида репрезентации (и коммуникации) значения (смысла) в искусстве: изобразительную (иногда она называется "образной"), символическую и знаковую.

Изображения стремятся копировать предметы природы в том виде, "в каком они действительно существуют"; они воспроизводят "то, что уже существует во внешнем мире в той форме, в какой оно существует" В этом смысле "искусство выступает как формальное, как подражание данным предметам". И хотя Гегель считает, что для искусства существенно, "то, что оно творит в форме внешних и тем самым естественных явлений" цель искусства состоит в чем-то другом, чем одно только формальное подражание, которое заботится лишь о том, чтобы правильно подражать.

В отличие от простого подражания, повторения того, что есть, искусство, изображая что-либо, в то же время стремится "объективировать" порожденные из духа "представление и мысль", воплотить их так, чтобы "и само содержание и его форма" узнавались не только как "реальность непосредственной действительности", но и как продукт "духовной художественной деятельности". Изображение льва в искусстве, говорит Гегель, не столько показывает, что он подобен живому льву, но и что образ побывал в представлении и обрел источник своего существования в человеческом духе и его продуктивной деятельности. "Мы получаем теперь уже не представление о некотором предмете, а представление о некотором человеческом представлении". Интерес искусства и состоит в том, чтобы поставить перед своим взором и передать другим эти исходные "созерцания", "всеобщие существенные мысли", а не просто воспроизвести льва, дерево как таковые или какой-нибудь другой единичный предмет.

Изображения в искусстве - это видимость чувственного, однако по сравнению с видимостью историографии и чувственного непосредственного существования эта видимость "обладает тем преимуществом, что сама выводит нас за пределы, указывает на нечто духовное, которое благодаря ей должно стать предметом нашего представления". Воспитывая сначала лишь внимание к предлагаемым изображениям, в дальнейшем занятие предметами искусства направляет внимание и на смысл изображений, наталкивает на сравнение одного содержания с другим, создается атмосфера для того, чтобы придать "всеобщий характер созерцанию". Само же восприятие изображений в искусстве приобретает "теоретический характер".

Изображение внешней стороны вообще не должно приобретать самостоятельного характера. Внешнее "должно получать художественное воплощение лишь в связи с внутренним".Изображая предметы и явления, искусство идеализирует их, то есть придает им характер идеальности, духовности. Будучи изображенными, явления стоят посередине между чисто объективным существованием и чисто внутренним представлением. Они не предназначены для какого-либо практического употребления, искусство ограничивает интерес к ним абстракцией идеальной, духовной видимости, "предполагающей чисто теоретическое созерцание".

Идеальность изображения "в формальном смысле" (заключающаяся просто в том факте, что оно сделано, что здесь не природа как таковая, а уничтожение чувственной материальности и внешних условий, "включение в дух, образование и формирование со стороны духа") Гегель отличает от более высокой идеальности, свойственной художественному, поэтическому изображению. Так как оно порождено духом и духовной стихией представления, то в нем, несмотря на его наглядную жизненность, должен обнаружиться характер всеобщности. Задача художественного изображения состоит в том, чтобы опустить во внешнем явлении предмета все то, что с точки зрения выражения содержания представляется чем-то внешним и безразличным.

Изображения в различных искусствах по отношению к этой всеобщности отличаются друг от друга. Одни - более идеальны, абстрактны, например скульптура, другие, например живопись, стремятся к внешней наглядности.

Наряду с духовностью и всеобщностью (абстрактностью) как проявлениям идеальности художественного изображения Гегель выделяет такую его особенность, как целостность. Подлинное художественное изображение в отличие, скажем, от портрета, копирующего натуру, отличает "подчиненность всех элементов ... единой цели", основному духовному смыслу, который должен выявиться в изображении и целиком проникать все частные стороны внешнего явления. Если для математической фигуры, для треугольника, эллипса совершенно безразлично, какой величины, какого цвета и т.д. они будут в их внешнем проявлении, то художественному изображению такое "равнодушие" не свойственно. В нем нет "ничего такого, что не имело бы существенного отношения к содержанию и не выражало бы его".

"Неразложимая целостность" изображения в искусстве требует от художника не простого "отбора", абстрагирования и т.п., а "творческого формирования содержания" .

К разобранным выше вопросам тесно примыкает и проблема объективности и субъективности изображения. Согласно Гегелю, изображение в искусстве лишено чисто внешней объективности, то есть в нем содержание не принимает форму уже существующей вне его действительности и не выступает в этой знакомой нам внешней форме. Цель искусства состоит как раз в том, чтобы отбросить способ проявления содержания, свойственный повседневной жизни, и "путем духовной деятельности, источником которой является внутренний мир художника", создать такую "истинно внешнюю форму", через которую должно полностью обнаруживать себя или "целиком просвечивать" пафос, чувство художника. "Истинная объективность соединяет в себе субъективную сторону изображения с требованиями самого предмета таким образом, что в обеих сторонах не остается ничего чуждого друг другу". Подлинно художественное изображение - это "тождество субъективности художника и истинной объективности изображения": оно, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой - природу предмета, "так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта". В изображенном им предмете художник воспроизводит также и себя самого в своей истинной субъективности, "стремящейся быть лишь живым средоточием завершенного в самом себе художественного произведения".

Поскольку речь идет о коммуникации, изображение (подражание) оказывается главным средством в изобразительных искусствах - живописи и скульптуре. Применяется оно и в драме, поскольку она нуждается в помощи со стороны изобразительных искусств. Произведения архитектуры и поэзии, полагает Гегель, "нельзя назвать подражания природе". В архитектуре лишь произведения, занимающие промежуточное положение между зодчеством и скульптурой (столбы-фаллосы, обелиски-солнечные лучи, статуи Мемноса, имеющие облик человека, сфинксы) можно рассматривать как изображения. В поэзии и музыке, пользующихся элементарным материалом звука, "принцип подражания", а значит и принцип изображения ограничен своим объектом - именно звучащими предметами. Музыка не представляет любое содержание для духа так, как оно дано для созерцания - в виде "определенного внешнего образа", или изображения.

Подлинному изображению в искусстве присуща полная адекватность, соразмерность его своему значению, смыслу. Последние, какой бы обобщенный и субъективный характер ни носили, остаются значением и смыслом самого изображаемого предмета, явления. Нарушения отмеченной адекватности и соразмерности связаны, по Гегелю, уже с другими средствами репрезентации и коммуникации значения и смысла - символами, аллегориями, знаками.

Ближе всего к изображению, по Гегелю, стоит символ. Прежде всего следует иметь в виду различие, которое проводит сам Гегель между двумя значениями термина "символ". Символ понимается им как "законченный тип художественного созерцания", подробно рассмотренный им при характеристике того этапа в развитии искусства, который он называет "символическим". Другое значение - это символ, рассматриваемый с "формальной стороны" как одно из средств репрезентации и коммуникации значения.

Определяя символ в его втором значении, Гегель пишет: "символ представляет собой непосредственно наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, и должно пониматься в более широком и общем смысле. Поэтому в символе мы должны сразу же различать две стороны: во-первых, смысл и, во-вторых, выражение этого смысла. Первый есть представление или предмет безразлично какого содержания, а второе есть чувственное существование или образ какого-либо рода". В символах чувственно наличные предметы уже в своем существовании в своей внешней форме обладают значением, заключают в себе содержание выявляемого или представления. Но вместе с тем символ "должен вызывать в нашем сознании не самого себя как данную конкретную вещь, но лишь то всеобщее качество, которое подразумевается в его значении". Например, лев - символ силы, лисица - хитрости, круг - вечности и т.п. Для символа, пишет Гегель в другом месте, характерно "обозначение абстрактных отношений и определений...".

В отличие от художественного изображения символ не должен быть полностью соразмерным со своим значением. Символизация состоит в том, что в чувственные явления, в изображения вкладываются представления и мысли, отличные от их непосредственного смысла. Но если в художественном изображении это "отличие" от непосредственного смысла заключается в том, что выражается тот же смысл, но поднятый на уровень всеобщности и истинной субъективности, то в символе предметы и изображения используются как выражения "иного смысла". Великодушие - это не "смысл" льва, взятого в его всеобщности, но всеобщее качество, которое присуще не только льву, но и быку, например, который также может выступать в роли символа силы.

Вслед за Кантом Гегель использует принцип аналогии для характеристики связи этого иного смысла и непосредственного смысла.

И субъективность в символе иная, чем в подлинном художественном изображении. Это не "духовная индивидуальность", а "свободная субъективность", которая "не есть нечто всепроникающее и по существу не выражена в образе".

Согласно Гегелю, символ двусмыслен. Во-первых, при его созерцании возникает сомнение, следует или не следует принимать образ за символ, во-вторых, один и тот же образ может благодаря различным ассоциациям употребляться в качестве символа нескольких значений. Правда, символ может лишаться своей двусмысленности, когда соединение чувственного образа и смысла становится привычным и превращается в нечто более или менее условное - требование, отмечает Гегель, необходимое для простых знаков. Но благодаря привычке символ определенен и ясен лишь тем, кто вращается в этом условном круге представлений. Для тех же, кто не вращается в этом круге представлений или для кого этот круг лежит в прошлом, символ предстает лишь как непосредственное чувственное изображение.

Гегель различает в искусстве бессознательную символику, создания которой еще не установлены как символы, и сознательную символику - сознательное отделение ясного для себя смысла от его чувственного, родственного ему образа. В этом отделении имеет место ясное соотнесение. Ранее мы говорили, что Гегель определяет это соотнесение как аналогию. Вместо аналогии им также используется понятие сравнения. "Это область символа, который знают как символ; это смысл, который знают и представляют себе в его всеобщности, конкретное явление которого намеренно низводится к голому образу и сопоставляется с последним в целях художественной наглядности".

Философ разграничивает ступени сознательной символики, сравнивающей формы искусства. Так, в изображениях, свойственных басне, притче и иносказанию, главным остается изображение отдельного конкретного явления, исходя из которого становится возможным объяснение всеобщего смысла. В аллегории, метафоре, сравнении всеобщий смысл сам по себе получает преобладание над разъясняющим образом, который может выступать лишь как простой атрибут или произвольно выбранный образ.

Раскрывая подробнее свое толкование аллегории, Гегель первую задачу и видит в том, чтобы олицетворять, представлять в качестве субъекта общие абстрактные состояния или свойства как человеческого, так и природного мира (любовь, справедливость, весну, лето и т.д.). Но субъективность лишена конкретной индивидуальности, поэтому аллегория холодна и бессодержательна. Она создается больше рассудком, чем конкретным созерцанием и волнуемой глубоким чувством фантазией.

Вторая черта аллегории, делающая ее холодной, - это разделение всеобщности и особенности субъекта и предиката. Смысл аллегорических произведений в их абстрактности тем не менее не двусмыслен, а определен. Выражение особенностей этого смысла достигается через пояснительные предикаты (война - оружие, копья, пушки и т.д.). Но так как в аллегории смысл является господствующим и наглядные черты абстрактно подчинены ему, то форма таких предикатов получает характер голого атрибута.

В аллегории определенные внешние черты низводятся до знака, который сам по себе ничего не означает.

По поводу утверждения Ф.Шлегеля, что всякое художественное произведение должно быть аллегорией, Гегель заключает: этот афоризм верен лишь в том смысле, что всякое художественное произведение должно содержать в себе общую идею и заключать в самом себе истинный смысл. "Но то, что мы назвали здесь аллегорией, есть второстепенный как по форме, так и по содержанию способ изображения, лишь в несовершенной мере соответствующий понятию искусства. Ибо всякое человеческое событие и осложнение, всякое обстоятельство имеет в себе какую-нибудь общую черту, которую можно в свою очередь извлечь из них в качестве общей черты, однако такие абстракции и помимо этого имеются в нашем сознании, и искусству нет дела до них в той прозаической всеобщности и в том внешнем обозначении, которые им сообщает только аллегория".

Как уже явствовало из сказанного выше, аллегория вплотную подводит к характеристике такого средства коммуникации в искусстве, как знак.

Однако где-то на пути к знакам находится еще одно средство коммуникации - "выражения" или "выразительные движения", которые также попадают в поле внимания немецкого мыслителя.

Характеристику этого средства коммуникации Гегель начинает с описания того, что в предшествующей традиции немецкой философии и эстетики обозначалось термином "естественные" знаки, хотя сам он этого термина не употребляет.

Для того чтобы внутреннее содержание души, ощущение человека могло быть воспринято, необходимо, утверждает Гегель, воплощение, овнешнение (die Entausserung), предполагающее "круг телесности" - тело. Гегель прежде всего говорит о непроизвольном выражении души.

Непроизвольное движение души непосредственно превращается в движение телесности, переход внутреннего ощущения в телесный способ наличного бытия. Оно может стать "видимым и для других, может получить значение знака внутреннего ощущения, но не необходимо, и во всяком случае без участия воли ощущающего лица".

Овнешняющее воплощение внутреннего обнаруживается в облике, походке, смехе, плаче, "вообще в голосе еще до того, как он приобретает артикуляцию, еще до его превращения в язык". Не ограничиваясь этим "животным способом" выражения, человек создает членораздельную речь, "благодаря которой внутренние ощущения находят свое выражение в словах, проявляются во всей определенности, становятся для субъекта предметными и в то же время для него внешними и ему чуждыми. Членораздельная речь представляет собой поэтому тот высший способ, каким человек овнешняет свои внутренние ощущения". Превращаясь в язык, голос перестает быть непроизвольным обнаружением души.

Произвольное выражение зависит от воли и осуществляется посредством жеста. Дух овладевает своей телесностью и сознательно делает ее выражением своих внутренних ощущений. Свободно происходящие воплощения придают человеческому телу своеобразный духовный отпечаток - лицу, осанке, жестам, походке. Речь - наиболее гибкое средство выражения, способное "непосредственно воспринимать и передавать видоизменения представлений...".

Между произвольными и непроизвольными выражениями нет непроходимой границы. Первые благодаря привычке превращаются в него механически, не требующим особого напряжения воли путем, вторые (в особенности голос, превращаясь в язык) могут осуществляться, сопровождаясь сознанием и свободой.

Во внутреннем ощущении есть и единичное и всеобщее содержание (право, нравственность и т.п.). В той мере, в какой во внутренних ощущениях единичное уступает всеобщему, это ощущение одухотворяется, и их обнаружение все более утрачивает черты телесного явления.

Из сказанного следует, что выразительность свойственна языку, а значит и словесному искусству. Однако подлинной сферой выражения является, по Гегелю, музыка. За исключением звукоподражания музыка, как уже отмечалось, не прибегает к изображениям. Звуки в музыке не являются и произвольными знаками, поскольку "царство звуков" здесь "не должно служить ради простого обозначения", звук здесь и сам по себе должен рассматриваться как цель.

Звук обретает подлинно одухотворенное выражение лишь благодаря тому, что в него вкладывается и из него изливается чувство. В этом отношении, говорит Гегель, необычайно выразительным является уже естественный крик чувства (ужаса, скорбные рыдания, весенние радостные ликования): вздохи, смех, междометия ("ах", "увы"). Этот способ выражения чувств Гегель характеризует как "исходную точку для музыки", добавляя при этом, что музыка не может остановиться на естественности как таковой. Музыка должна заключить чувства в определенные звуковые соотношения, лишить естественное выражение "дикости и грубости", "художественно разработать свой чувственный материал, прежде чем он сможет выразить духовное содержание в адекватной искусству форме".

Музыка не должна непроизвольно исторгаться из человеческой груди, подобно пению соловья и уподобляться, то есть изображать звуки, выражающие человеческие чувства. Музыкальное движение (как и в танце) не только не случайно и не произвольно, но в самом себе закономерно, определенно, конкретно и полно меры. С одной стороны, музыка следует гармоническим законам независимо от выражения чувства. С другой стороны, соединениям звуков, разнообразию их движения и переходов, их вступления, развития, борьбы и т.п. "соответствует - в большей или меньшей степени - внутренняя природа того или иного содержания и чувств".

Наличие этого "соответствия" хотя и не дает оснований, согласно Гегелю, говорить об изображении, но о символе, символике в известном смысле говорить можно. В собственном значении слова символа здесь нет, ибо, по Гегелю, "для символа требуется отличный от нас внешний предмет...", относящийся к внешним предметам. Но можно говорить и о "символике внутренней", например, об артикуляции как некоторого рода жесте телесного речевыражения и о музыке, "содержание которой опять-таки лишь символически выражалось в звуках". Символически потому, что качественная сторона чувства, хотя и не вполне запечатлевается в звуке, в его количественным пропорциях, тем не менее известное соответствие имеется.

По мере движения от изображения к символу и символическому выражению связь между значением (смыслом) и средством коммуникации приобретает все более условный характер, вследствие чего это средство превращается в знак.

Более полное и развернутое определение знака дано в "Философии духа" (1830). Освободившись от содержания образа, общее представление "становится чем-то созерцаемым в произвольно избранном им внешнем материале, оно порождает то самое, что - в определенном различии от символа - следует назвать знаком". Если интеллигенция, то есть теоретический, познающий дух, что-нибудь обозначила, она тем самым дала "чувственному материалу в качестве его души чуждое ему самому значение. Так, например, кокарды, флаг или надгробный камень означают нечто совсем иное, чем то, на что непосредственно указывают. Выступающая здесь произвольность соединения чувственного материала с общим представлением имеет своим необходимым следствием то, что приходится сперва научиться понимать значение знаков. В особенности это справедливо о знаках языка". И еще: "Знак есть непосредственное созерцание, представляющее совершенно другое содержание, чем то, которое оно имеет само по себе... Знак отличен от символа, последний есть некоторое созерцание, собственная определенность которого по своей сущности и понятию является более или менее тем самым содержанием, которое оно как символ выражает; напротив, когда речь идет о знаке как таковом, то собственное содержание созерцания и то, коего оно является знаком, не имеют между собой ничего общего".

Гегель подчеркивает, что "знак следует рассматривать как нечто весьма важное". Оперируя знаками, познание обнаруживает большую свободу и власть при пользовании созерцанием, чем при оперировании символами. Знаки и язык, их взаимосвязь необходимы в системе познающей деятельности. Вместе с изображениями и символами знаки являются теми средствами, с помощью которых внешняя действительность косвенно (в отличие от непосредственного действия на органы чувств) "проникает" в созерцание и представление. Знаки несут содержание действительности.

Важность учения о знаках у Гегеля связана главным образом с тем, что это учение лежит в основе гегелевского понимания языка. Гегель подчеркнул, что обыкновенно не обращают внимания на взаимосвязь знака и языка в системе познающей деятельности. В действительности же в языке "средство общения является только знаком". В языке "воплощает свои художественные произведения" поэзия - "абсолютное истинное искусство духа и его проявления как духа". В поэзии средство сообщения должно "снизойти до знака, который сам по себе лишен смысла".

В отличие, скажем, от скульптуры, где "внутренняя жизнь" воплощается в материальном элементе "в собственном смысле", речь, язык, хотя и представляют собой самообнаружение духа во внешнем бытии, однако это бытие в качестве непосредственного конкретно-материального начала не является значимым. Оно ставится "сообщением духа лишь как звук ... сотрясение абстрактной стихии, воздуха".

В языках определенные звуки являются "знаками определенных представлений, чувств и т.д.". Это значит, что преобладающая часть звуков языка связана с выраженными посредством них представлениями лишь случайным для содержания образом, хотя исторически и можно было бы доказать, что эта связь между ними первоначально носила иной характер. Можно поэтому сказать, что эта связь носит "произвольный внешний характер".

В языке имеются особые звуковые выражения, подражающие внешним предметам, но принцип подражания ограничен звучащими предметами (шум, жужжание, треск и т.д.), и эти звукоподражания не "должны составлять богатство развитого языка".

Иное дело - форма, формальная сторона языка, грамматика. По Гегелю, "логический инстинкт" порождает грамматическую сторону. Последняя есть дело рассудка, который запечатлевает в языке свои категории.

С помощью членораздельного произношения звуков могут быть обозначены не только образы в своих определениях, но и абстрактные представления. "Конкретное представление вообще превращается словом-знаком в нечто безобразное, отождествленное со знаком...20, Слово заменяет собой образ". Язык умерщвляет чувственный мир в том виде, какой он непосредственно, и преобразует его в возглас, находящий отклик во всех представляющих существах .

"Язык - величайшая сила среди людей". Речь - это форма объективности для субъективности. "Только речь в состоянии вобрать, выразить и поставить перед представлением все то, что сознание задумывает и духовно формирует в своей внутренней деятельности". Гегель считает, что первой, изначальной потребностью искусства является стремление объективировать в качестве произведения порожденные человеком представления и мысли. Но именно в языке, полагает он, человек сообщает и делает понятными для других представления как таковые, "делает понятыми другому духу то, что в нем заключено". Слово есть наиболее понятное и соразмерное духу "средство сообщения, которое может постигнуть все и возвестить обо всем, что только движется и внутренне присутствует на высотах и в глубинах сознания".

Язык - это существование, непосредственно обладающее самосознанием. Причем единичное самосознание выражает себя в языке как в наличном бытии, а всеобщее самосознание - как заражение, как текучесть и "всем сообщаемое единство многих самостей". В языке реализуется самосознание народа.

Овладение языком служит мощным инструментом развития мышления. Через все расширяющееся знание языка дух ребенка все больше возвышается над чувственным, единичным, поднимаясь к всеобщему, к мышлению. Слова становятся для нас как бы "формами, по которым мы образуем наши идеи". И соответственно с этими формами мы привыкаем все воспринимать и формируем все, что видим и замечаем.

В "идеальном искусстве", утверждает Гегель, "не может быть речи о произвольно установленных знаках...". Вот почему он и считал, что изображения, где внешние черты низводятся до знака, например, в аллегории, не в полной мере соответствуют понятию искусства. Для последнего характерна полная адекватность в изображении внешнего и внутреннего (смысла, значения). Аналогично обстоит дело и с символами в искусстве. Хотя символ и есть прежде всего некий знак, однако по отношению "к искусству мы не должны рассматривать символ в том же безразличии друг к другу смысла и его обозначения, так как искусство состоит как раз в соотношении, родственности и конкретном взаимопроникновении смысла и образа".

Какую же позицию занимает Гегель в отношении словесного искусства, использующего слова - произвольные знаки? Рассмотрим это подробнее.

Поэзия не создает свои произведения для чувственного созерцания подобно изобразительным искусствам, она формирует во внутреннем мире духовный смысл лишь для самого духовного представления и созерцания. "Поэтому материал, в котором она себя проявляет, служит для нее лишь средством, хотя и художественно трактуемым; пользуясь им, дух высказывается, обращаясь к другому духу; этот материал не играет роли чувственного существования, в котором духовное содержание в состоянии найти некую соответствующую ему реальность". В поэзии таким материалом, чисто внешним обозначением духовного содержания является звук. Последний выступает в роли чувственного материала, которым пользуется для своего выявления и сообщения дух, творящий в своей собственной сфере для другого духа. Он пользуется поэтому этим материалом лишь как "простым средством сообщения" и низводит его до знака, самого по себе лишенного смысла.

Гегель последовательно для себя делает вывод, что звук в поэзии перестает быть тем подлинным материалом (подобно мрамору, цвету, музыкальным звукам), который должен быть художественно обработан поэтом. Таким материалом здесь становятся духовные формы, само внутреннее представление и созерцание, стихия языка - лишь средство отчасти сообщения, отчасти непосредственного внешнего проявления. Чисто с поэтической точки зрения безразлично, читать или слушать литературное произведение. Без существенного падения ценности, полагает Гегель, литературное произведение можно переводить на другие языки.

Все искусства должны учитывать специфику своего чувственного материала, с которым связаны определенные ограничения изображаемого содержания. В поэтическом творчестве тоже надо помнить, что создания поэзии могут быть высказаны духу лишь посредством языкового сообщения. Но поэзия не дает более оснований для ограничения специфическим содержанием и узким кругом восприятия и изображения. Она становится всеобщим искусством.

Поэзия означает по существу выход из материальной чувственности, ослабление последней, что означает начало разложения искусства. Ибо слияние духовной внутренней жизни и внешнего бытия разрушается до такой степени, что это уже перестает соответствовать понятию искусства и возникает опасность совершенно потерять и в духовном, выйдя за пределы чувственной сферы.

Итак, последовательное развитие мысли должно привести Гегеля к выводу, что язык не является в поэзии материалом для художественной обработки. В самом деле, если звук здесь выполняет лишь коммуникативную функцию, то и "обработан" он должен быть с точки зрения успешного выполнения этой функции. Но практика поэтического искусства неоспоримо свидетельствует, что материальный, звуковой элемент поэзии подвергается и художественной обработке. И Гегель не может не признать это, проявляя при этом непоследовательность, на что справедливо указывает, в частности, Р.Уэллек .

Выше мы уже цитировали Гегеля, где он делал оговорки, что звук в поэзии является лишь "средством" для сообщения, хотя и художественно трактуемым. Поэзия подвергает язык "поэтической обработке". Она не может языковый элемент оставить в таком виде, в каком им пользуется обыденное сознание. Объяснение этому дается Гегелем неубедительное: "искусство не может позволить какой бы то ни было внешней стороне вести себя совершенно случайно по своему произволу". Неубедительность такого обоснования состоит в том, что упорядоченность языка может осуществляться по-разному в соответствии с выполняемой функцией. Факт художественной упорядоченности надо связать со спецификой художественного содержания. Но следуя своей концепции, Гегель считает, что поэтическая обработка языка не представляет "подлинную стихию содержания", но затрагивает лишь случайную, внешнюю сторону.

В чем же немецкий философ видит отличие поэтического от прозаического с точки зрения языка?

Прежде всего Гегель ставит вопрос: для выражения какого содержания, какого объекта наиболее подходит "слово"? Таковым он считает "духовные интересы", осознание сил духовной жизни. Но для выражения этого содержания годится и прозаическое "слово".

В отличие от природной единичности способ выражения в поэзии дает общее представление. Поэт всегда дает вместо предмета лишь название, слово. В слове же "единичное становится всеобщим", так как слово заключает в себе характер всеобщности. Но этот признак также является общим для языка вообще.

Для речи естественно употреблять название, слово в качестве бесконечного сокращения существующего в природе предмета. Но эта естественность иного рода, чем в поэзии. Поэт также "сокращает", не излагает подробности какого-нибудь случая, но он выделяет лишь энергичное, существенное, характерное, причем все эти моменты носят идеальный, духовный характер. То есть в поэзии мы имеем дело не просто с обобщением того, что существует в действительности. В этих обобщениях дух реализует свой внутренний мир с его "в себе и для себя" интересным содержанием.

Специфика поэзии (поэзия, по Гегелю, древнее, чем искусно разработанная прозаическая речь) состоит также в том, что высказывание в поэзии носит теоретический характер: "сказанное для нее существует только затем, чтобы быть высказанным". Поэтому формирование выражения приобретает здесь большую ценность, нежели простое высказывание.

Но разве это требование не относится к любому теоретическому высказыванию, например, к научной формуле? Совершенно ясно, что специфику ценности языкового формирования поэтического выражения можно показать, лишь продемонстрировав необходимую связь этого формирования с формированием специфического художественного содержания.

С точки зрения языка Гегель обращает внимание также и на некоторые моменты, важные для поэзии по сравнению с субъективной деятельностью в сфере изобразительных искусств и музыки. Поскольку поэзия выражается в словах, она не стремится к достижению чувственной полноты изобразительных искусств, но и не может остановиться на бессловесности музыки. Поэтому задачи поэта и более простые, и более сложные. Более простые, ибо нет нужды преодолевать многие технические трудности, связанные с особенностями материала. Язык - более знакомое и всеобщее средство, хотя поэтическое обращение с языком и требует развитого умения. Трудности поэта связаны с тем, что он пользуется тем же средством - языком, что и религиозные представления, научное мышление и т.п. В других же искусствах уже характер замысла с самого начала отличается от этих форм сознания, поскольку уже в своем внутреннем формировании всегда связан с иным чувственным материалом.

К специфическим средствам поэтического языка Гегель относит отдельные слова, преимущественно свойственные поэзии, порядок слов и строение периодов. Гегель дает глубокое описание различного применения и развития этих средств в разные исторические периоды, опираясь при этом на верное методологическое положение: "подлинные истоки поэтического языка заключаются не в выборе отдельных слов, способе их связывать в предложения и развитые периоды, не в благозвучии, ритме, рифме и т.п., но в способе представления".

Что касается "чувственной стихии звучания" поэтического языка, то здесь Гегель выделяет метр, ритм, рифму, показывая их важную роль в стихосложении и обнаруживая при этом, как свидетельствует Р. Уэллек, глубокое познание.

Проблема "искусство и коммуникация", как это видно из предыдущего изложения, получает у Гегеля разнообразное и глубокое освещение, полное тонких наблюдений и важных обобщений. В философском аспекте эта проблема решается им в духе объективного идеализма.

Стремясь преодолеть узость "эмпирического" подхода к проблеме коммуникации с позиций объективно-идеалистической диалектики, Гегель дает классический вариант "трансцендентальной" концепции коммуникации.

Решающее значение в этой концепции имеет понятие "о всеобъемлющем разуме", в котором живут и действуют конечные разумы, имеющие собственное существование, или понятие о какой-то надындивидуальной общности разумов".

У Гегеля эту функцию выполняет абсолютная идея. Ее цель - познать самое себя. Реализуясь в природе, Абсолютная идея производит "то существо, человека, которое обладает даром мысли и понятия - духом, который совершает и довершает самопознание идеи и является, таким образом, общим, орудием самообнаружения идеи".

Процесс самопознания идеи движется через ступени: субъективный дух (отдельно взятые индивиды), объективный дух (социальный человек) и абсолютный дух (единство субъективного и объективного в форме идеологического знания).

Искусство в гегелевской системе - одна из ступеней (низшая) абсолютного духа, форма идеологического знания. Самопознание идеи в искусстве в снятом виде содержит в себе самопознание индивида, народа, общества, человечества. Для Гегеля, как и для Канта, необходимым условием познания является "всеобщая сообщаемость познания"; но если Кант объясняет возможность этой "сообщаемости", способности людей понимать друг друга и приходить к согласию соответствием знания с объектом, то в гегелевской философии этому дается иное объяснение.

Коммуникация, взаимопонимание людей, народов, в частности посредством искусства, возможно потому, что в основе всего лежит одна познающая субстанция. Между людьми в сущности не происходит диалога. Как точно замечает М.М.Бахтин, в "монологической диалектике Гегеля" диалог между людьми превращен "в один сплошной текст", где нет смены общающихся субъектов и все голоса слиты в один.

Не случайно Гегель, прекрасно понимая на эмпирическом уровне рассмотрения важность языка как средства общения, дает характеристику языку главным образом с психологической точки зрения (на уровне субъективного духа). В то же время важнейшей философской проблемы об отношении языка к действительности, представленной языком, он, по верному замечанию Ф.Шмидта, в сущности не касается.

Согласно Гегелю, дух в своем поступательном движении освобождается из-под власти посюсторонности, но разрыв с ней он преодолевает, порождая из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее явления внешние, чувственные, преходящие с чистой мыслью, с бесконечной свободой постигающего мышления. Таким образом, у Гегеля мы видим традиционную для объективного идеализма постановку вопроса: символизм выводится из функции искусства быть посредником между сверхчувственным миром и чувственными вещами. Искусство "призвано раскрывать истину в чувственной форме", чувственно изображать абсолютное, соединять в свободное, примиренное целое идею и чувственное воплощение".

В искусстве идея выступает как художественно прекрасное, то есть как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, или идеал. В процессе развития идеала, постижения идеи соотношение между идеей и ее формообразованием, чувственным воплощением проходит, по Гегелю, три стадии.

Первая, начальная стадия - это символическая форма искусства, вторая - классическая и третья - романтическая. Для первой и третьей характерны безразличие, несоразмерность и разделенность идеи и образа между собой, чувственная сторона воспринимается как нечто несущественное, преходящее.

Различие между первой и третьей стадией (обусловленное различием в идее) состоит в том, что на первой чувственное воплощение является символом, для третьей же характерна тенденция превратить чувственную сторону в знак, что находит свое полное завершение в высшей форме романтического искусства - в поэзии.

Символическая форма характерна для искусства Древнего Востока (Персии, Индии, Египта), а среди родов искусства - для архитектуры.

В отличие от символического искусства, где символизм был порожден неудовлетворительностью идеи, в романтическом искусстве идея завершена в себе и не поддается адекватному соединению с внешним миром. Поэтому это искусство в лице живописи и музыки начинает освобождать искусство от чувственного элемента. Завершает этот процесс поэзия. Настоящим элементом поэтического изображения является "поэтическое представление и сама создающаяся в духе наглядность...".

В классическом искусстве, представленном искусством (главным образом скульптурой) Древней Греции, внешнее уже больше не указывает на свое значение, как нечто отдаленное и отличное от телесного явления. Здесь наблюдается тождество значения и чувственности, поэтому этот способ воплощения не может уже больше быть, с точки зрения Гегеля, по своему существу символическим, ни тем более знаковым, хотя остатки или "примеси" символизма тут еще играют второстепенную роль (в виде атрибутов и т.п.). Гегель отнюдь не рассматривает соразмерность понятия и реальности в классическом искусстве как простое совпадение формы и содержания. Эта соразмерность связана со своеобразием классического искусства, благодаря чему оно стало воплощением идеала, "завершением царства красоты", которого больше не будет.

Было бы неверным думать, что в основу определения поступательного развития искусства и критериев этого процесса Гегель кладет "семиотический" принцип различения символа и знака, выяснения их преимуществ и т.п. Художественное произведение, полагает Гегель, так многосторонне, что можно сделать основанием деления то ту, то другую сторону. За основу можно брать чувственный материал (как это было у Канта). Однако, согласно Гегелю, "такая сторона сама имеет свое происхождение в высшем принципе и должна находиться в зависимости от него". У Гегеля этим высшим идеалистическим в своей сущности принципом является символическая, классическая и романтическая художественные формы, представляющие собой "всеобщие моменты самой идеи прекрасного".

Как отметил ученик Гегеля Ф.Т.Фишер, у Гегеля переплетаются историческая и логическая точки зрения, из чего проистекают многие трудности. "Символическое" определяется сначала как одна из исторически развивающихся форм, но затем оно занимает место и в теории искусств. Например, символическое сознание обнаруживает себя во всякой поэзии, символическое отражение - в любой архитектуре, а не только в восточной.

По мнению Р.Уэллека, отождествление символа с одним из видов искусства - архитектурой - приводит к затруднениям и искусственным построениям. Например, автор видит противоречия у Гегеля в том, что, с одной стороны, скульптура, а с другой - поэзия считаются самыми совершенными видами искусства. Подчеркивая, что главное в поэзии - дух, а не язык, Гегель в то же время показывает замечательное понимание роли лингвистических средств в поэзии и т.п.

Анализируя взгляды Гегеля на символизм, Фолькельт указал, что, нацеливая искусство на наивысшее содержание в форме мысли, Гегель обедняет "человеческое" и недооценивает роль недискурсивных чувств, непосредственных переживаний и потребности человека в эстетическом удовольствии. Символическое отношение, по Фолькельту, возможно и на низшей, и на всех других ступенях культуры. Больше того, индивидуальность как таковую невозможно исчерпать дискурсивным мышлением и абстрактно общими понятиями. Их можно "схватить" только интуитивно.