Главный редактор

В.И. Молчанов (Москва)

Ученый секретарь

М.А. Белоусов (Москва)

Редакционная коллегия

А.И. Алешин (Москва)

Е.В. Борисов (Томск)

Р.А. Громов (Ростов-на-Дону)

И.Н. Инишев (Москва)

В.В. Калиниченко (Вятка)

С.А. Коначева (Москва)

А.Н. Круглов (Москва)

В.А. Куренной (Москва)

А.В. Лаврухин (Минск)

В.Л. Лехциер (Самара)

А.В. Михайловский (Москва)

А.Э. Савин (Москва)

Г.И. Чернавин (Москва)

Т.В. Щитцова (Минск)

А.А. Шиян (Москва)

А.В. Ямпольская (Москва)

Editor

Victor Molchanov (Moscow)

Scientific secretary

Mikhail Belousov(Moscow)

Editorial Board

Albert Aleshin (Moscow)

Eugeny Borisov (Tomsk)

Roman Gromov (Rostov-na-Donu)

Ilya Inishev (Moscow)

Vladimir Kalinichenko (Vaytka)

Svetlana Konacheva (Moscow)

Alexej Krouglov (Moscow)

Vitalij Kurennoj (Moscow)

Andrej Lavruhin (Minsk)

Vitalij Lehtcier (Samara)

Alexander Michajlovskij (Moscow)

Alexej Savin (Moscow)

Georgy Chernavin (Moscow)

Tatijana Shchyttsova (Minsk)

Anna Shiayn (Moscow)

Anna Yampolskaya (Moscow)

Научный совет	Scientific council
П.П. Гайденко (Россия)	Piama Gaidenko (Russia)
В.Д. Губин (Россия)	Valerij Goubin (Russia)
А.Ф. Зотов (Россия)	Alexej Zotov (Russia)
Н.В. Мотрошилова (Россия)	Nelli Motroshilova (Russia)
В.В. Сербиненко (Россия)	Vjacheslav Serbinenko (Russia)
В.П. Филатов (Россия)	Vladimir Filatov (Russia)
А.Г. Черняков (Россия)	Alexej Chernyakov (Russia)
Х. Зепп (Германия)	Hans Reiner Sepp (Germany)
Х. Феттер (Австрия)	Helmuth Vetter (Austria)
А. Хаардт (Германия)	Alexander Haardt (Germany)
Н.С. Плотников (Германия)	Nikolay Plotnikov (Germany)
Л. Эмбри (США)	Lester Embree (USA)
К. Хельд (Германия)	Klaus Held (Germany)

Оглавление

Многообразие эстетического

Джефри Эндрю Бараш

Несколько замечаний о новизне репрезентации времени в живописи XX века 13

Олег Гущин

Неузнанные символы свободы в творчестве Макса Фриша 25

Илья Инишев

Концепция визуального образа в феноменологической герменевтике 49

Светлана Коначева

Совпадение красоты и бесконечности как основание христианской онтологии 73

Сергей Лишаев

Эстетика руины 87

Матиас Оберт

Художественная практика как культура тела 115

Нина Сосна

К вопросу об эстетичности технического опосредования 146

Феноменология в исторической перспективе

Михаил Белоусов

Проблема значения и понятие «предельного осуществления» феноменологии Гуссерля 165

Роман Громов

Проекты дескриптивной психологии в немецкой философии XIX века……205

Виктор Молчанов

Генезис времени: концепция Ж.-М. Гюйо и феномен пространства 225

Анна Шиян

Трансцендентность мира и трансцендентность предмета в феноменологии Гуссерля 243

Михаил Маяцкий

Мой Левинас 26868

Публикации

Франц Брентано

Избранные вопросы психологии и эстетики (Перевод Р.А. Громова; предисловие В.И. Молчанова)……281

Эдмунд Гуссерль

Письмо к Гофмансталю (Перевод и предисловие Е.А. Шестовой).. 30499

Эдмунд Гуссерль

Эстетическое сознание (Перевод В.И. Молчанова) 308

Марк Ришир

Комментарий к “Феноменологии эстетического сознания” (Перевод и послесловие А.В. Ямпольской)……316

Мориц Гайгер

Феноменологическая эстетика (перевод В.А. Куренного) 336336

Сергей Дурылин

Троицкие записки (Три фрагмента) (Публикация и текстологические примечания А.И. Резниченко и Т.Н. Резвых; предисловие к публикации А.И. Резниченко ……352

Микель Дюфрен

Глубинное основание эстетического объекта (Перевод А.С. Детистовой и Е.В. Золотухиной-Аболиной; предисловие Е.А. Детистовой) 367

Рецензии

Любовь Ершова, Ольга Мазурина

Рецензия на книгу: Handbook of phenomenological esthetics. Ed. by H.-R, Sepp and L. Embree. Springer: London/ Dordrecht/ Heidelberg/ New York, 2010 (Словарь по феноменологической эстетике, под редакцией Ганса Райнера Зеппа и Лестера Эмбри. Шпрингер: Дордрехт/ Гейдельберг/ Лондон/ Нью-Йорк, 2010). 393

Роман Соколов

Рецензия на книгу М.Н. Евстропова «Опыт приближения к «иному»: Батай, Левинас, Бланшо. Издательство Томского университета, 2012»……402

In memoriam

Памяти Романа Громова……..413

Альберт Иванович Алешин (1937-2014)…….……417

Некролог Ласло Тенгели (1954-2014)……...419

Резюме……..**421**

Abstracts ……428

Сведения об авторах и переводчиках…….**434**

МНОГООБРАЗИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

***Джефри Эндрю Бараш*[1]**

Несколько замечаний о новизне репрезентации времени в живописи XX века

Искусствоведы нередко представляют живопись XX века – начиная с кубизма и авангарда – как отказ от традиционных фигуративных форм выражения. В данной статье я выдвигаю гипотезу о том, что эта новация связана со способами выражения временн*о*го опыта, впервые опробованными кубизмом и авангардом в процессе преодоления предшествующих стилей фигуративной живописи. Далее я попытаюсь определить некоторые моменты, позволяющие понять это различие в методах живописного изображения времени. В своем анализе я опираюсь на философию Эрнста Кассирера, не для того чтобы прояснить его теорию символических форм, но с целью подвергнуть испытанию один из главных тезисов, развиваемых им в рамках рефлексии над искусством: искусство, как и миф или научная теория, но в свойственной ему сфере человеческой деятельности, связано с конкретными способами упорядочивать и передавать опыт[2]. Этот порядок создается на основе временных, пространственных и концептуальных мотивов, присущих каждой области. В теории Кассирера для моего подхода важно то, что способ организации опыта, в частности придания ему временного порядка, не подчиняется в искусстве единообразному критерию, но претерпевает глубокие исторические модификации. Именно этот тезис я хотел бы внимательнее рассмотреть, чтобы понять, в чем состоит новизна форм репрезентации времени, характерных для живописи XX века.

[1] Репродукции картин, о которых идет речь в статье, доступны в Интернете, а также в оригинале статьи, размещенном на сайте Дж.Э.Бараша по адресу: https://sites.google.com/site/jeffreyandrewbarash/Home (*прим. перев.*)

[2] Cassirer E. Espace mythique, espace théorique, espace esthétique // Ecrits sur l'art. Oeuvres. Vol. 12. – Paris: Cerf, 1995. – P. 101-122.

Для того чтобы выявить новаторство изображения временного опыта в кубизме и живописи авангарда, мы должны вначале кратко охарактеризовать те способы упорядочения времени, которые использовались в предшествующих художественных традициях. Согласно моей гипотезе, одной из важных отличительных черт этих традиций являются, как мы увидим далее, именно свойственные им особые приемы изображения времени.

С самого начала мы должны признать, что христианская живопись Средневековья, Ренессанса и раннего Нового времени, несмотря на большое разнообразие выработанных ею за многие столетия форм выражения, прежде всего была нацелена на выход за пределы простого временного порядка, к его вневременному и сверхъестественному основанию. В христианской живописи, начиная со Средневековья, эта вневременная основа, пребывавшая за границами сотворенного временного порядка, становилась предметом репрезентаций столь же сложных, сколь изощренных. Яркий пример тому – «Мадонна в беседке из роз» Стефана Лохнера (*Die Muttergottes in der Rosenlaube*, 1440 г., Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн), где мы видим младенца Христа, сидящего с девой Марией в розовом саду. В руках он держит яблоко, символизируя тем самым искупление первородного греха Адама и Евы, съевших яблоко с древа познания, что привело к их изгнанию из райского сада в мир смерти и временн*о*й конечности. На этой картине вечный и священный источник мира отделяется от космологических образов, размещенных на золотой короне над задумчивым лицом Марии. Представленные здесь пятнадцать фаз луны, обозначенных астрономическими символами, которые изображают моменты движения небесных тел в соответствии с ходом времени, сильно контрастируют с черным сапфиром на верху короны, отражающим свет скрытого источника, расположенного выше и позади солнца, – вечный свет, исходящий от сверхчувственного начала[3].

Для репрезентации времени христианское – и в целом традиционное – искусство использовало различные приемы. Первый и наиболее непосредственный способ состоял в том, чтобы расположить рядом различные одновременно существующие элементы, будь то цветы или иные предметы (в случае натюрморта либо сцены природы), фигуры на портрете или взаимодействующие персонажи, если изображалось событие. Соответственно, то,

[3] «Я свет миру» (Ин 8, 12); см. об этом интересную интерпретацию Роланда Кришеля: Krischel R. Stefan Lochner: Die Muttergottes in der Rosenlaube. – Leipzig: Seeman Verlag, 2006. – P. 26-30.

что представлено на картине, происходит в один и тот же момент времени, демонстрируя одновременное «присутствие», схваченное и отображенное художником.

Наряду с непосредственным изображением сюжетов, картина может также различными способами указывать на другие измерения времени, за пределами того, что показывается напрямую. Это осуществляется путем указания на временные знаки, маркирующие отношения природного или космологического порядка либо нарративной последовательности при помощи символических референций, которые наделяют значением изображаемые темы. Например, у Лохнера иконографические символы фаз Луны, присутствующие все одновременно на картине «Мадонна в беседке из роз», выражают космологический порядок, установленный временной последовательностью движения звезд. Или – возьмем другой пример – в ренессансной живописи Благовещение, когда архангел Гавриил вручает лилию Деве Марии, отнесено к весне; здесь изображаемое событие напрямую связывается с космологическим порядком времен года. Благодаря мотиву цветка значение, которое несет в себе картина, выходит за временные границы самой сцены, символизируя чистоту младенца, который должен родиться, и ожидание его явления в мир.

На другом уровне временного выражения мотив космологического времени может переплетаться в картине с темпоральностью нарративной последовательности, что упорядочивает время, связывая его с чередой происходящих событий. Например, в Благовещении смешаны природные и нарративные мотивы: одновременное присутствие Гавриила и Марии не только включает их в природный порядок космологического времени, символически предвосхищая рождение Христа, но также выявляет нарративный временной порядок, в рамках которого данное событие связано с более обширной историей. В этом плане космологические и нарративные способы упорядочения времени реализуются в христианском искусстве благодаря символическому выражению: символы (например, лилия), интерпретируемые исходя из всего исторического прошлого еврейского народа, предвосхищают будущее рождение Христа и тем самым объединяют различные моменты последовательности, отсылая к христианскому видению исторического времени, питаемому мессианской надеждой на второе пришествие Христа.

В живописи Средневековья, Ренессанса и раннего Нового времени применялись весьма сложные способы репрезентации временного порядка: в разные периоды и в разных ситуациях художникам удавалось передать последовательность различных событий, изображавшихся рядом на одной и той же поверхности картины. Речь идет, например, об образцовой форме выражения времени в таких картинах, как «Сцены из жизни Марии» Ханса Мемлинга, известной также под названием «Семь радостей Марии» (1480 г., Мюнхен, Старая Пинакотека), где соположенность в пространстве различных моментов жизни Марии и Христа указывает на события, переплетенные во временной последовательности повествования: Благовещение, рождение Христа, приношение даров волхвов, Тайная Вечеря, Богоявление, смерть и воскресение Христа. Все они представлены в одном и том же живописном пространстве картины, однако обозначают различные моменты временной последовательности, включенные в нарративное целое, где сосуществуют разные времена. Эта одновременность событий, изображенных на картине, отсылает к вечности лежащей в их основе истины, которая не имеет ни «до», ни «после», но пребывает вне времени. Все различные времена, сосуществующие на картине, предполагают, по крайней мере опосредованно, вечный, вневременной источник, наделяющий значением всю совокупность событий.

Другой пример сложного временного порядка в христианской живописи мы находим в более позднем произведении – картине Рубенса «Встреча Авраама и Мелхиседека» (1625 г., Национальная галерея искусств, Вашингтон), которая хотя и представляет одно событие, тем не менее символически указывает на отношения временной последовательности, восходящие к эпохам жизни обоих персонажей, изображенных на картине. Рубенс иллюстрирует библейскую сцену, где Мелхиседек встречает Авраама (Быт 14, 18): «…и Мелхиседек, царь Салимский, вынес хлеб и вино, – он был священник Бога Всевышнего». Заимствуя один из наиболее популярных мотивов живописи католической Контрреформации XVII века, Рубенс символически предвосхищает, через дар хлеба и вина, пресуществление Христа во время чуда Евхаристии[4].

Подробное исследование способов, используемых традиционной христианской живописью для выражения временных отношений, не входит в

[4] В целом о символике Евхаристии в живописи Контрреформации см. классическую работу: Mâle E. L’art religieux de la fin du XVI-e siècle, du XVII-e siècle et du XVIII siècle. Etude sur l’iconographie après le concile de Trente. Italie–France–Espagne–Flandres. – Paris: Armand Colin, 1972. – P. 72-86.

нашу задачу в этой краткой статье, но убедительные примеры творений Лохнера, Мемлинга и Рубенса достаточно хорошо показывают, что мы считаем существенными чертами репрезентации времени, характерными для этой живописи: там, где она стремится выйти за рамки простого отображения настоящего момента, например в натюрморте или в портрете, обращение к знакам или символам позволяет ей соотнести изображаемое с природным космологическим порядком или нарративной последовательностью, обеспечивая возможность отсылки к священному, вневременному источнику.

Разумеется, как часто отмечалось, уже в эпоху Ренессанса темы картин становятся все более разнообразными: художники все чаще обращаются не только к религиозным сюжетам, но и к предметам, далеким от религии. В рамках данной статьи я не смогу детально проанализировать этот вопрос, но выдвину смелый тезис, который, на мой взгляд, подтверждается живописью XX века: несмотря на большое разнообразие и богатство форм выражения, живопись Нового времени очень редко отходит от космологических или нарративных структур, которые упорядочивают время, соотнося его с природными явлениями или рассказывая историю. Даже отдаляясь от совершенной символики христианского искусства с его крайне сложной схемой временной организации, живопись начиная с Ренессанса и до стилей барокко, неоклассицизма и романтизма, свидетельствующих о растущем преобладании светских сюжетов, остается верной этим основным способам репрезентации времени, которые, по моему мнению, являются одной из существенных черт иконографической традиции в широком смысле слова. Данный тезис позволяет понять решающий переворот в сфере живописи, впервые проявившийся к концу XIX столетия, который многие современники соотнесли, в частности, с деятельностью кубистов, представителей авангарда и футуристов.

Нетрудно убедиться в том, что в XX веке живопись претерпела существенные перемены, связанные с освобождением художественного творчества от предшествующих способов фигуративного выражения. Следует подчеркнуть, что эти перемены происходили не только в живописи, но нашли отклик и в великих литературных новациях Марселя Пруста или Джеймса Джойса, которые преодолевают прежние нарративные формы в соответствии с предложенными ими оригинальными подходами к темпоральной схеме опыта.

Тот же период был отмечен глубокой рефлексией над временным опытом, проявившейся, например, в таких работах, как «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889) Анри Бергсона, «Принципы психологии» (1890) Уильяма Джеймса, «Лекции о внутреннем сознании времени» (1905–1918) Эдмунда Гуссерля, а несколько позже – в «Философии символических форм» (1923–1929) Эрнста Кассирера и «Бытии и времени» (1927) Мартина Хайдеггера.

Как мы можем охарактеризовать новизну способов репрезентации времени в живописи XX века? Представители кубизма, авангарда и футуризма, объясняя свои художественные нововведения, часто подчеркивали значение глобальных изменений в человеческом существовании, связанных с индустриализацией и урбанизацией[5]. Новые формы городской индустриальной жизни, отмеченные регулярностью и монотонным ритмом машинной техники, растущая скорость, причудливость звуков и световых потоков в городской среде погружают людей в новые условия жизни, которые – на уровне непосредственного временного опыта – сильно контрастируют со всеми предшествующими формами опыта. В рамках данной статьи я выделю три новых способа структурировать временной опыт, порождающих новую восприимчивость, которую отображает живопись начала XX века: это концентрация на случайности опыта; чувствительность к разнородным моментам опыта, переживаемого как целостность, элементам которой свойственно взаимопроникновение; внимание к новой мобильности опыта, вызванной ускорением ритма жизни вследствие развития техники. В качестве примеров этой новой восприимчивости я возьму произведения трех художников, творивших в различных художественных контекстах: это Фернан Леже, Джино Северини и Эль Лисицкий. Правда, не *вся* живопись кубизма и авангарда соответствовала этой новой схеме, однако картины, к которым мы обращаемся, иллюстрируют возможности, указывающие на решительный разрыв с прежними условностями, среди прочего, в сфере выражения временного опыта.

Хотя случайные события, непредвиденные обстоятельства всегда играли важную роль во временной схеме повествования, все же традиционное повествование оперировало этими событиями в рамках определенной истории.

[5] Приведем только два примера: Severini G. La peinture d'avant-garde (1917) // Ecrits sur l'art. – Paris: Editions Cercle d'art, 1987. – P. 79-95; Léger F. Les réalisations picturales actuelles (1914) // Fonctions de la peinture. – Paris: Gallimard, 2004. – P. 39-54. О характерных чертах живописи начиная с Сезанна, а также творчества кубистов и авангарда см. книгу: Imdah M. Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. – Mittenlwald: Mäander, 1981.

А вот в ранней кубистской живописи, к примеру на картине Фернана Леже «Город» (1919), мы видим отнюдь не событие или даже ряд взаимосвязанных событий, которые, будучи отнесены к космологическому или нарративному порядку, вписывались бы в контекст какой-то истории: здесь мы, напротив, оказываемся перед лицом одновременности, которая, по всей вероятности, выражает разнородность опыта в его неустранимой непосредственности. Эти события сближает лишь одно: их сугубая одновременность в огромном, разнородном и многогранном мире города. Мы видим персонажей, спускающихся с лестницы, чьи лица размыты, не поддаются идентификации. Они окружены геометрическими фигурами, перекрывающими друг друга, и буквами, образующими нечто вроде рекламных плакатов; по сторонам от них – конструкции в виде подъемных кранов, которые предстают зрителю как частично заслоняющие друг друга. Общий смысл этой картины – передача не только движения людей, но и грохота разных механических аппаратов, работающих каждый в своем собственном ритме. В данном случае геометрические фигуры и буквы – это знаки, которые зритель не может разглядеть. Далекая от символов традиционной живописи, выражающих космологическое, нарративное или сверхъестественное значение, картина Леже высвечивает произвольный статус знака, внезапно вырванного из контекста всякой осмысленной символической референции[6]. Более того, анонимностью нераспознаваемых лиц людей, спускающихся по лестнице, усиливается впечатление случайности, которая сопротивляется не только интерпретации, но и упорядочиванию, определяемому сюжетом повествования, которое могло бы удерживать вместе разные события, происходящие в один и тот же момент в шумном современном городе.

Переходя ко второму необычному способу репрезентации времени, при котором внимание переносится на разнородные моменты опыта, переживаемого как целостность, где все взаимопроникает, – мы возьмем для примера картину Джино Северини «Воспоминания о путешествии». На этой картине помещены рядом различные предметы (images), которые, как следует из названия, напоминают о разных моментах путешествия. Переднюю часть холста занимают движущийся паровоз, с клубами дыма, поднимающимися из трубы, женское лицо,

[6] На мой взгляд, данным примером подкрепляется тезис Кассирера о том, что искусство в целом является «символической формой», поскольку здесь идет речь не об *отсутствии* символического выражения, но о другом способе его воплощения и передачи.

различные сооружения, среди которых – церковь Сакре-Кёр на Монмартре и Триумфальная арка, на заднем плане – холмистая местность, предметы природы, например деревья, расположенные вместе без видимого порядка. В этой картине образы не связаны друг с другом ни как понятные символы, ни как отчетливо различаемые части наррации, вроде последовательных эпизодов, изображавшихся в средневековой живописи; напротив, соположенность разных перекрывающих друг друга фрагментов, несмотря на гармонию восприятия целого, не соответствует какой-либо очевидной временной схеме. Тем самым высвечивается голая непосредственность опыта, где случайность и второстепенность событий еще не подверглись переработке в соответствии с концептуальной логикой космологического или нарративного порядка[7].

Интерпретируя «Воспоминания о путешествии» Северини, мы должны особо выделить первое слово названия – *воспоминания*, потому что воскрешаемое в памяти прошлое, в его хаотической непосредственности, не состоит здесь из различных обособленных элементов: это целое, где все элементы перекрывают друг друга, взаимопроникают. Анализ картины Северини[8] показал, что тема, избранная художником, прямо навеяна философией Анри Бергсона, а в бергсоновской теории «длительности» как раз и подчеркнуто различие между временем, каким оно *проживается*, предполагающим одновременное присутствие всех взаимопроникающих моментов вспоминаемого прошлого, и временем, которое, пройдя обработку пространством, может быть разделено на обособленные части и выражено в языке, стать доступным передаче.

Третий новый способ репрезентации времени в живописи кубизма и авангарда связан с изменением опыта мобильности вследствие ускорения, вызванного развитием техники. Здесь живопись отражает глубокие перемены в восприимчивости, соответствующие исходному технологическому преобразованию условий человеческого опыта; это было хорошо описано историком Райнхартом Козеллеком как «денатурализация опыта времени, вызванная техническими факторами временного ускорения» («*Die*

[7] В статье «Закат произведения искусства» (1967) Роберт Кляйн связывает работы дадаистов с тем, что он называет «отображением случайности опыта». Если замечание Кляйна верно применительно к дадаизму, то, думается, оно столь же уместно по отношению к рассматриваемым мною здесь примерам из области кубизма и авангарда. Процитирую Кляйна: «Другой новацией дадаизма … [было] систематическое использование случая […]. Прочные традиции, более древние, чем учения Платона и Аристотеля, связывали искусство либо с заранее обусловленным образом действий, либо с вдохновением или экспрессией, но всегда радикально противопоставляли его случаю» (Klein R. L’éclipse de l’oeuvre d’art // La forme et l’intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l’art moderne. – Paris: Gallimard, 1970.– P. 403-410).

[8] Antliff M. Inventing Bergson. – Princeton. N.J.: Princeton University Press, 1993. – P. 39-66.

Denaturalisierung der Zeiterfahrung durch die technischen Beschleunigungsfaktoren»). Козеллек описывает фундаментальный сдвиг в восприятии времени, обусловленный введением различных технических способов ускорения темпа жизни (accélération de l'expérience), от железной дороги до автомобиля, от телеграфа до машинной техники[9]. С начала XX века следовавшие одна за другой волны технологических инноваций продолжали наращивать это ускорение; правда, мы настолько привыкли к ускоренным ритмам, что считаем их некоей данностью и уже не воспринимаем как таковые. Однако предшествующие поколения более непосредственно испытывали на себе их радикальную новизну и тот разрыв с временными ритмами прошлого, свидетельством которого они являлись. Приведу в связи с этим отрывок из работы Фернана Леже «Современная живопись», касающийся ускорения ритма человеческого опыта и его значения для художественного восприятия:

«Если формы выражения в живописи изменились, то потому, что этого требует современная жизнь. Существование творческих личностей сегодня является гораздо более насыщенным и сложным, чем жизнь людей в прежние столетия. Пейзаж, пересеченный и разорванный автомобилем или скорым поездом, теряет в дескриптивной ценности, но выигрывает в обобщающем значении; дверь купе в поездах или стекло автомобиля, наряду с достигнутой скоростью, изменили привычный вид вещей. Современный человек фиксирует стократ больше впечатлений, чем художник XVIII века; вот почему, например, наш язык полон уменьшительных слов и аббревиатур. Следствием всего этого стала насыщенность современной живописи, ее разнообразие, контраст форм. Несомненно, что развитие средств передвижения и их скорость много значат в новой визуальной среде (le nouveau visuel). Люди ограниченные, глядя на эти картины, часто жалуются на анархию, потому что не могут проследить в сфере живописи запечатленное ею развитие повседневной жизни; они усматривают здесь резкое нарушение преемственности, хотя живопись, напротив, никогда еще не была столь реалистичной и слитой со своей эпохой, как сегодня. Зарождается живопись, реалистичная в самом высоком смысле слова, и этот процесс не остановить»[10].

Сам Леже исследует изобразительные возможности, предоставляемые ускоренным ритмом техники, в картине «Пропеллеры» (1918), на которой мы видим пропеллеры аэроплана, одновременно движущиеся и неподвижные.

---

[9] Koselleck R. Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte? // Zeitschichten. Studien zur Historie. – Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2003. – P. 153-168.

[10] Léger F. Les réalisations picturales actuelles. 1914 // Fonctions de la peinture. – P. 40.

Здесь художник прекрасно передает ощущение ускоренного, механически четкого ритма. Позже, в совсем иной ситуации, Эль Лисицкий акцентирует в работе «Бегун в городе» разнородность сопоставленных временных ритмов – естественного и механического. Здесь противостоят друг другу два образа: бегун, преодолевающий препятствие, и – на заднем плане – интенсивное движение автомашин, спускающихся и поднимающихся по Таймс-скверу в Нью-Йорке. Благодаря фотомонтажу достигается тревожащий зрителя контраст между физической подвижностью бегуна и механическим ритмом множества автомобилей и рекламных щитов в центре Манхэттена. Здесь естественные физиологические ритмы, доведенные до предела их скорости, необычным образом пересекаются с технологически ускоренными ритмами машин.

Наша краткая статья не предполагает анализа других работ Лисицкого, которые уже не связаны с пересечением механического и физиологического, или природного, времени, но символически напоминают о мессианическом конце времен. Выйдя за рамки фигуративности, Лисицкий вместе с тем возродил в своем творчестве более старую традицию символических мотивов, которые исследованы в ярких работах Игоря Духана[11].

В заключение я хотел бы подчеркнуть, что живопись кубизма и авангарда предоставляет массу свидетельств об изменениях в сфере художественного восприятия. Отказ сторонников этих новых стилей живописи от предшествующих традиций выражается, на мой взгляд, в новых способах репрезентации времени. И хотя живопись кубизма и авангарда «эстетична» здесь в обычном значении этого слова, поскольку сталкивает нас с тем, что непосредственно дано чувствам, она еще подспудно напоминает, что наши непосредственные способы восприятия времени отнюдь не сводятся к неизменным свойствам или элементам, но глубоко преобразуются существованием в мире, устроенном технологически.

Перевод с фр. И.И.Блауберг по изданию: *Barash J.A.* Quelques remarques à propos de la nouveauté de la représentation du temps dans la peinture du XX-e siècle // Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. – P.163-172.

[11] См.: Dukhan I. El Lissitsky – Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry // Ars Judaica, 2007. – No. 3.

Олег Гущин

Неузнанные символы свободы в творчестве Макса Фриша

Однажды мы застали себя врасплох, когда пытались понять, что такое наша личная свобода. Каким образом нам стало о ней известно? Из этой первой и случайной попытки ничего путного не вышло. Безысходность размышлений усугубило еще и то, что в повседневной жизни мы многократно сталкиваемся с притязаниями на нашу свободу, попытками ее ограничить, минимизировать, отодвинуть, отложить, забыть и когда-нибудь вспомнить. Это то, о чем почти всегда хочется подумать потом, по завершении нескончаемых дел или в перерывах между ними. Это то, на что хочется выделить специальное время и внутреннее расположение. При всем том, что ни то, ни другое обычно так и не наступают.

Столь распространенное положение вещей, свидетельствующее, на первый взгляд, о полном безучастии к свободе, вовсе не отменяет глубинной обеспокоенности ее судьбой. Порой такая обеспокоенность принимает формы жизненного пути человека, его индивидуального выбора, личной задачи и призвания. Образ личности, ищущей себя, свое я, свое пространство, свою индивидуальную свободу в сложных и запутанных жизненных лабиринтах, достаточно панорамно представлен в прозе швейцарского писателя М. Фриша. Уже первое приближение к его произведениям дает понять, что тема свободы здесь не является случайной. Проблемой поиска собственной индивидуальной свободы буквально больны его главные персонажи. Они заняты собственным я, освобождением из оков всего однообразного и неизменного. Внутри них живет какой-то неявный смысл личного существования, предназначения, индивидуальной свободы. Они постоянно стремятся ценой немалых потерь к неким безотносительным и бескомпромиссным формам самоощущения, когда полнота бытия не зависит от повседневных условий жизни.

Правда, Фриш сразу задает тональность, в которой в дальнейшем на различный лад будет звучать партитура свободы. – Эпиграф к роману «Штиллер» выбран из Кьеркегора: *«Когда в нем пробуждается страсть к свободе, он выбирает самого себя…»* [1]. Свободе словно дан горизонт поиска и распознавания, ландшафт надежды и ожидания, место памяти и забвения, пребывания и сокрытия, появления и исчезновения. Свободе дан человек в его определенном бытийном расположении, в его исключительной возможности быть самим собой. Поэтому Фриш практически всегда пытается показать своего главного персонажа без прошлого, без какого бы то ни было контекста и предыстории, обремененного лишь поисками себя, через призму которых он воспринимает мир.

Но Фриш не только мастер литературных полотен, он прежде всего философ, у которого тема свободы развертывается не в понятийной сфере, но каждый раз обретает новый собственный сценарий в зависимости от того, в какие ситуации попадает персонаж, являющиеся для него очередной проверкой его воли, сил, мотивации быть самим собой.

Типичный персонаж Фриша – мужчина средних лет, убегающий от своего прошлого, от самого себя (смена имени, личных документов). Он озабочен лишь единственным – поиском собственной свободы. Причем его волнует не свобода как образ, идеал или цель, речь идет о неком почти физиологическом состоянии, мимо которого он никак не может пройти. – Состояние неуемного воодушевления, пронзающей до основания чувствительности, бескрайнего удовольствия, которые позволяют ему быть таким, каким ему хочется, без каких бы то ни было договора и соглашений, одобрений или отказа, последствий и обязательств, компромиссов и уступок, посредников и условий. Проводником в мир безграничной свободы и отсутствующих обязательств у Фриша часто оказывается женщина. Она внезапно появляется в каких-то нестандартных обстоятельствах, зовет за собой в дорогу надежд и вдохновения, где, позабыв себя, свою социальную роль, мир сутолоки и однообразия, предсказуемости и порядка, он вдруг

[1] Фриш.М. Избранное. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 1. – С. 91.

начинает проживать с ней настоящую, никем не придуманную жизнь, без оглядки назад, в прошлое. Здесь нет различий между мыслью и ее воплощением, словом и действием, желанием и обладанием, знакомством и обручением, даянием и воздаянием; потому что тут можно все, тут дозволено быть самим собой.

Во имя этой свободы – пусть даже такой призрачной и эфемерной, порой, не оставляющей о себе никаких воспоминаний, вырванной из контекста повседневной жизни – человек однажды с легкостью приносит в жертву что-то свое устоявшееся, привычное, нормы и принципы, личную дисциплину и самоограничения, свой индивидуальный распорядок. Таким образом понятая свобода случайна и непродолжительна. Она словно «вслепую», почти всегда неэквивалентно обменивает то, что *уже* в прошлом, на то, чего *еще* не было. Что происходит, когда доступ к миру свободных и спонтанных самопроявлений оказывается закрытым, а к повседневности с ее бесконечными повторениями уже нет возврата? Главный герой, как обычно это у Фриша, преимущественно без прошлого и будущего, настойчиво пытается быть таким, каким быть ему уже отказано, а именно самим собой; потому что другим он быть не может, не умеет, не пытался и не исследовал саму эту возможность. Жизненное пространство вокруг него уже не дает ему этот шанс. Отсутствие возможности быть самим собой лишило его понимания всего происходящего. *«Я шел не торопясь, не имея никакого представления, куда иду, я шел, мне кажется, как слепой… Мне больше не на что смотреть… Бесполезные мысли… Хочется вдыхать запах сена! Хочется ходить по земле – вон там, внизу, у сосен, на которые еще падает солнечный свет; вдыхать запах смолы, слышать, как шумит вода… Все проносится мимо, как в кино! Хочется взять в руку горсть земли… крепко держаться света, радости, сознавая, что сам угаснешь»* [2].

Персонаж словно олицетворяет собой ту жизненную пульсацию настоящего, которая оказалась отторгнутой, отслоенной, оторванной, отрешенной от полуживого существа человека и устремленной в пространство теней и фантазий, в невозвратное прошлое и невозможное будущее. Она оказалась как бы заживо захороненной, выпавшей из предела понимания, вытесненной за горизонт жизни. Личность живая, но уже лишенная нравственно-смысловых истоков жизни, наблюдает за собой как за потенциально мертвой.

[2] Фриш.М. Избранное. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 1. – С. 186.

Между одной и другой нет никакой связи. Одна представляет собой наблюдающий взор – немой и всевидящий, другая – чистое «слепое» действие. Одна наблюдает разрушительность поступков другой, но при этом не ощущает боли, другая, напротив, действует и ощущает, но не осознаёт, иными словами, одна не узнаёт другую как себя. Человеку уже не видно, *что* обладает полнотой и избыточностью настоящего, потому что настоящее осталось за пределами восприятия как непрожитая, неизвестная, прошлая, чужая сама по себе жизнь. От человека как бы отслоилась его личность, хранившая в себе все многообразие жизни. Причем, это отслоение оказалось неинформативным, оно произошло до того, как сработала обратная связь, отвечающая за подтверждение самодостоверности и самоощущения человека в той или иной ситуации. Отслоенная личность уже не связана с чувственно-эмоциональной реактивностью человека и, соответственно, не может сообщить о собственном разрыве. Начинается погоня за непрестанно пропадающим ощущением себя. И в тот момент, когда это ощущение должно сообщить человеку нечто о нем самом, утолить его жажду поиска самого себя, информировать о собственном присутствии, оно, напротив, отстраняется от чувственного мира человека и оставляет его наедине с неотзывчивостью и пустотой, с бессмысленностью и бесцельностью существования. Здесь уже разомкнуты все нити памяти, полнота жизни распалась на мелкие фрагменты, здесь уже не слышно прощение и неощутимо наказание. *«Я хотел бы одного – чтобы меня вообще никогда не было…»*[3].

Фришу зачем-то понадобилось это жуткое отторжение и пропадание самодостоверности его главных персонажей, необратимое убывание и в итоге полное исчезновение в личности ее ощущения самой себя, ее чувственно-эмоциональная регрессия. Вероятно, такая сюжетная установка несет в себе какой-то замысел, известный одному автору? Он наверняка хотел, чтобы его главные герои не сомневались в исключительном праве на свой характер, претендующий, как на свою собственность, на всевозможные созидательные и спонтанные формообразующие порывы, дабы всегда обладать их вожделенной возможностью – быть самими собой непрестанно и повсеместно. Правда, в результате главные персонажи создали внутри и вокруг себя то, от чего потом сами безоглядно бежали, – мир тотального однообразия, в котором оказались утерянными знания цели и целостности, пути и предназначения, смысла существования,

[3] Там же.

свободы личности. Их стремление быть самими собой безвозвратно утопило внутри себя эти понятия, продолжая вытягивать их из всего сущего, опустошая мир, природу, человека, ввергая его во все большую несамостоятельность. Состояния безысходности и бесцельности, опустошенности и бессмысленности стали неотъемлемыми чертами их жизни.

Тем не менее, Фриш в исследовании столь мрачных ландшафтов саморазрушающейся личности ищет что-то другое. И для этого ему нужна именно полная трагизма фабула. Исходя из его замысла, она является не окончательной и завершенной, а скорее исходным первичным сюжетным материалом, из которого потом начнется оригинальное авторское конструирование. Автору необходим детальный поэтапный отчет о процессе распада личности, точная последовательность и хронология необратимости сценического времени, хроника угасания и отмирания самоощутимости, своего рода формула смерти. Трагический финал, как место окончательной утраты человеком ощущения себя, как место необратимого разрушения личности – является базовым сценическим событием, из которого в литературно-философской лаборатории Фриша потом будут созданы многообразные сюжетные композиции. Автор чуток к этой «темной материи» неосознанного поведения и глобального непонимания, неоправданных поступков и отсутствующих размышлений, реагирования осмысленного и не вполне, то есть ко всему тому, что однажды уже произошло, но не вернулось обратно в опыте различения. И дело здесь вовсе не в том, чтобы пересмотреть, или, как принято говорить, реконструировать историю прошлого и заново его повторить как уже сразу очищенное от примесей и мутности бессознательного настоящее. Основной литературно-философский метод Фриша состоит в том, чтобы выискать в жестоком в своей бессмысленности и неосознанности прошлом некую застрявшую там суть, которая в момент обнаружения «захочет» вновь скрыться, но так, что сразу притянет на свет невидимый состав настоящего. Попытаться «схватить» эту суть означает одновременно провалиться в сюжетно-смысловую деформацию, где действуют перегрузки, вызванные ускорением и

замедлением сюжетного времени, сжатием и расширением сценического пространства. Поэтому настойчивое «преследование сути» с какого-то момента отменяет требование хронологической линейности и пространственно-временной константности литературного произведения. Оно начинает многократно трансформироваться в своей ранее сформированной конфигурации, утрачивает непрерывность повествования и насыщается новыми разнонаправленными сюжетными линиями, попеременно принимающими в себя персонажа.

О какой сути идет разговор, позволяющей человеку быть самим собой, но не дающей понять: откуда это у него, как оно может быть и ради чего? Фриш о ней говорит как о чем-то над-, и вне-человеческом, обладающим собственными волей и сознанием, бескомпромиссным и своенравным характером: *«Есть какой-то бес, и бес этот не терпит никакой игры, кроме своей собственной, делая нашу игру своей, и мы…плоть, которая умирает, и дух, который слеп во веки веков, аминь…»*[4]. Мы должны быть внимательны, чтобы, отдав должное захватывающему пафосу и притягательности фришевского текста, не забыть при этом, что мы имеем дело с авторской литературно-философской методологией построения фабулы. Суть (бес) – некая полнота бытия чего-то самого по себе. Эта суть, вобравшая в себя все качества и признаки сценического события, чтобы самой быть единственно «видной», разбросала повсюду свои «глаза» на месте застывшего обездвиженного сценического действа. К чему бы она ни была приближена и сопоставлена, все тут же отдает ей свой характер, волю, энергию, самость, самостийность, свое само по себе, оставляя на месте себя лишь «множество очей», потенциально зрячих, но в плане различения слепых. Эта суть словно играет в саму себя: в собственную многоликость и неузнаваемость, в поиск и нахождение, угадывание и отгадывание, пробуждение и забвение, скрывание и обнаружение во всем лишь себя, в бесконечное возобновление только самой себя, трансформируя все вокруг в зримо-зрячее пространство сценической бутафории.

Фриш здесь дает понять, что это пока сама по себе суть, хотя она все-таки как-то соотносится с человеком. Каким образом? Она соотносится с ним так, что не дает ему себя, оставляя его в слепоте. Лишь бес, ясно и беспрепятственно видящий, как слеп

[4] Там же. – С. 257.

человек в своем бездумном вожделенном стремлении быть самим собой, без усилий и труда забавы ради получает себе это бытие, давая тем самым понять, что оно доступно только ему. Бес, будучи самим этим бытием, сам же и играет в него, дразня им человека, «выгуливая» себя вблизи человека, забирая все его человеческое, но ничего ему в итоге не давая.

Но это вовсе не означает, что играющему в свою игру бесу не нужен человек. Он ему нужен, но как не видящий, не различающий, не знающий, не могущий понять, что вообще происходит; нужен *«как плоть, которая умирает, и дух, который слеп»*. Что влечет за собой такое непонимание? Оно однажды приводит к обнаружению, что наше ощущение себя, наше «Я» словно «спрыгнуло» со своего места, покинуло нас, «прилепилось» к чему-то или кому-то иному, одаривая его (но не нас) полнотой бытия и свободы, единственностью и неповторимостью. Мы только тогда и поняли, что «Оно» («Я») «выпало» из очевидного соответствия нам, когда впервые увидели, как «Оно» «смотрит» на нас сквозь уникальное и неповторимое, обладающее чуждой и враждебной нам самостоятельностью, пребывающее в бесконечной игре с самим собой и нескончаемом перевоплощении, оставляющее нас наедине с неотзывчивостью и неощутимостью самих себя. При каких обстоятельствах случается такое обнаружение? Оно случается в событии, которое в своем сбывании оказалось недоступным пониманию, «придавливая» своей необъяснимостью, «напрягая» способность распознавания.

Что произойдет, если событие будет подвержено прояснительной процедуре, рефлексивной аналитической обработке, просвечено светом сознания и осмысления? Ответ напрашивается сам собой – мы успокоим (до поры, или надолго) беса, вбирая в себя его нрав и характер, силу и самость, то есть его само по себе бытие, которое уже не его, а наше самим собой. Но только ли в этом отличие события, особенно если оно в силу своей стихийности и необузданности, своенравности и непонятности напоминает беса? Согласно фришевской аллегории бес играет в игру. По-видимому, это не просто игра, коль скоро она является одновременно бытием беса. Это игра, как уже отмечалось выше, в самого себя. Правда, в эту же самую игру стремятся играть с той или иной долей успеха и главные персонажи. В таком случае мы получаем как бы игру в игре, точнее, возможность играть самого себя, которую еще саму предстоит выиграть. Выиграть у кого? У беса…

Фриш неявно «подкладывает» еще одно значение термина «игра», которое лишь добавляет интриги в и без того захватывающую фабулу. Речь идет уже не об игре в таинственную роль «быть самим собой», а об игре между персонажем и бесом в то, кому из них в событии выпадет быть самим собой. Ведь игрок может, как выиграть, так и проиграть, причем, ставка каждого делается на самого себя. Потому что быть самим собой может только кто-то один. Бытие самим собой теперь уже стало некой абстрактной возможностью, обладать которой конкретно можно лишь выиграв игру в самого себя.

И тогда игра становится еще опаснее, потому что она превратила бытие самим собой в блуждающую возможность, разыгранную ставку, вожделенный предмет, высшую ценность, безграничную свободу с ограниченным к ней доступом. Не желающих пребыть в слепоте становится уже двое. Персонаж уже не хочет быть слепым, но стремится быть равноценным игроком на высоте своей судьбы. Он уже обречен на постоянную устремленность себя к уровню полноправного участника (не менее и не более), потому что в любом другом случае он «проиграет» самого себя. А из этой игры, однажды в нее вступившему, выйти уже невозможно. Что получает победитель? Он получает все – самого себя в своей высшей и исключительной возможности быть самим собой. Что обретает тот, кто проиграл самого себя? Слепоту.

Но литературно-философская игра в персонажа и его судьбу только начинается. Фриш вовсе не собирался интерпретировать на современный лад историю Эдипа с той же трагической атрибутикой: злой рок судьбы, наказание, слепота. Фриш исходил из того, что уникальные содержания события, так необходимые для бытия самим собой персонажа, сами возможны на выходе из круга общеизвестного и общепринятого. Только пройдя этот круг до конца, можно надеяться на встречу с чем-то принципиально непонятным, но одновременно близким, идущим вразрез с традицией, но таинственно притягательным, происходящим из совершенно иного источника понимания, но не чуждым.

Поэтому автор постоянно выводит читателя в свое каждый раз обновленное экспериментальное сценическое пространство, где проигравший вопреки всему сам

начинает свою игру, но уже по его правилам, пусть со своей отрицательной позиции проигравшего. Его – проигравшего – нужно только лишить памяти о том, что он – проигравший. Что он тогда предпримет? Пусть не сразу и без какого бы то ни было внешнего на то повода, он наденет на себя очки слепого. К какому видению (узнаванию) способствует его слепота? Как вообще можно ее хотеть? Ее можно хотеть неодолимо как чего-то, чему невозможно было противостоять и сопротивляться, но о чем было забыто. Значит, она способствует различению того, от чего она сама. Значит, ее осознанное привлечение должно воззвать к зрячести иного рода. Какого?

Слепота одна на двоих: одного главного персонажа, но в двух разных фабулах – слепота Фабера (роман «Homo Фабер» [5]) и слепота Гантенбайна (роман «Назову себя Гантенбайн» [6]). Но в то же время это две разные слепоты. Слепота Фабера порождена такими обстоятельствами его сценической жизни, которые не выдали, в конечном счете, ему возможность быть самим собой. Эта возможность сохранилась за бесом, то есть за злым роком персонажа, в то время как Фабер остался в полном недоумении (если не сказать, безумии) от того, что он натворил в его слепоте. В своей женщине не узнал собственной дочери, в ее смерти не увидел причины, в своем заболевании не угадал исход. Что-то так и не «захотело» быть обнаруженным, окончательно выпав из сценического контекста, оставив при себе свое само по себе, не отдав его персонажу как его самим собой.

И снова Фриш не задерживается на трагических составляющих фабулы, но уходит от них во что-то иное. Он направляет свой исследовательский взор на более важный для него момент жизни персонажа. А именно, на то, *что* персонаж будет делать в промежутке между отсутствием возможности быть самим собой и отсутствием возможности вообще быть (смерть). Персонаж словно приговорен к смерти собственной слепотой, находясь некоторое время под пристальным наблюдением, но не психолога, а писателя. Дело даже не столько в наблюдении, сколько в эксперименте, который состоит в следующем: *как* действовал герой, *что* предпринимал и *какие* находил решения, преодолевая сопротивление беспощадных ветров судьбы, с трудом пытаясь быть самим собой, – все это следует как бы вынуть из одной сценической среды и поместить в другую.

[5] Там же. – С. 7.

[6] Там же. – С. 199.

Потому что в другой, более спокойной по отношению к герою фабуле окажется, что те же самые поступки герой совершает свободно, без принуждения, с какой-то внутренней личностной целеустремленностью, к тому же пребывая самим собой без особых на то усилий. Фришу уже не нужна столь агрессивная сценическая среда, но ему нужна реактивность (пусть даже несколько непропорциональная) на нее персонажа в ее чистом виде. – Бессмысленный на первый взгляд поступок, не согласующийся с традициями, нормами поведения и стереотипами, но и не вступающий с ними в конфликт, раскаяние и отсутствие каких бы то ни было бытийных возможностей, безоглядное бегство от самого себя, реакции и действия сами по себе, неподконтрольные персонажу, неосознанное противостояние всему неопределенному и неизбывному – все это потом окажется волей и характером персонажа, его осознанным выбором и свободой, но уже в другой фабуле с совершенно иным сюжетным наполнением. Главное, чтобы из этого измененного сценического пространства были удалены его стихийность и напор, своенравность и самостийность, его бесовство, его само по себе.

Какова слепота сценическая, которая, будучи изъятой из условий, в которых она возникла, становится затем искусственной, не ограничивая, а напротив, способствуя зрячести иного рода, способствуя распознаванию новых, еще неизведанных ощущений свободы? Персонаж представляет, в чем может быть его преимущественное отличие, как слепого, и соответственно больший простор ролевой игры, выбора поведения, гаммы ощущений. *«Она знает, вероятно, многих мужчин, таких и этаких, в том числе и пасующих, потому что они считают своим долгом что-то, чего женщина ждет не в первую очередь, насильников не от опьянения, а по умыслу, честолюбцев, которые пасуют от честолюбия, скучных, дураки – исключение, но чаще мужчины с душой и умом, невротики, скованные и теряющиеся, они целуют ее с закрытыми глазами, чтобы ослепнуть от восторга, но они не слепые. Их руки – не руки слепого, их готовность отдаться не безоговорочная, не раскованная, их нежность не нежность слепого, которая освобождает от всего, чего пугаешься»* [7].

Сама по себе сюжетная линия, насыщенная роковыми для персонажа обстоятельствами и обремененная трагическим финалом, также представляет собой

[7] Там же. – С. 288.

своеобразный материал для авторского конструирования. Ведь если отправить главного героя обратно из точки сценического финала вдоль уже пройденных фабул и историй, что неминуемо поменяет местами причины и следствия, повернет вспять их последовательности, то человек окажется свободным распорядителем своей судьбы, всех проявлений своей воли и выбора. На этом противоходе собственно впервые и проясняется из материи роковых трагических событий первое еще смутное и неявное очертание свободы. Правда, из него неприметно, но настойчиво веет забвением о самой по себе стихийности события, которая более не является действительностью события, но признаком свободы от него. Маска ужаса отразилась в зеркале различий как маска вожделения.

В своем следующем хождении за новыми и неизведанными ощущениями себя персонаж уже не так далек от догадки, что злой рок и неотвратимость судьбы он – персонаж – позвал сам. Он рассчитывал снова найти себя, но оказался за гранью своей повседневности, встревожив ее нормы и пределы, в неподвластной стихийности собственных жизненных обстоятельств. Как и с чем возможно выйти (если это вообще возможно) из события, происходящего на острие обретения или провала, свободы или безумия, самозабвения или расплаты за него? Изобретательность Фриша восхищает: он бросает в смертельную схватку неизбывной и неодолимой опасности двойника, чтобы в ее стихийности еще раз различить, рассмотреть, исследовать и узнать ее нрав, который *в момент узнавания* уже сразу стал нравом персонажа, нашедшим вдруг самого себя. Во имя чего Фриш затеял столь захватывающие игры со смертью, пусть даже в ее символическом облачении? Во имя принятия личностью до поры ее нрава, который уже не тот же самый, будучи различенным в своих событийных проявлениях. Или же, возможно, он тот же, как и до его узнавания и принятия как собственного, но уже в его потенцированной сути, которая «смотрит» через человека и таким способом сама «видна».

Здесь не вписывается лишь блуждающая над персонажем опасность смерти как итог трагического финала. Будучи, преобразованной в сценическую, эта опасность все равно оставляет на месте себя хронологический рубец, повествовательный разрыв, расщелину, в которой исчезает время события. Поэтому автор и возвращает своего

персонажа к тому месту, где событие словно застыло в своем обрыве в момент абсолютного непонимания персонажем всего происходящего. *«Наша беседа похожа на граммофонную пластинку, когда игла всякий раз застревает на одном и том же месте»*[8]. Что там произошло? Неосознанное упорство или скрытое отчаяние, «слепой» протест или «сломленная воля», бессознательный отказ или безропотное принятие? Во всяком случае, это то место, с которого событие, а потом и его история, обречены на бесконечное повторение и возвращение к тому же самому. *«Смертельно боюсь повторения»*. Здесь что-то само по себе «выпало» из поля зрения, оставив человека без шанса быть самим собой. – Из события выпали его отличия, уникальность, сиюминутность, что обрекло персонажа на тягостные, мучительные, изматывающие его нескончаемые повторения того, что уже было. *«Ни через что нельзя перескочить, ни через один шорох, ни через какое чувство, ни через какое молчание, ни через один испуг, ни через стыд… все еще раз, и мы знаем, что будет потом… Это смерть – прожить без надежды, что что-то будет иначе»*[9].

Обозначим вкратце главные фришевские символы свободы, образованные из сюжетной трагедийной материи:

1. Смерть. Характерно, что она нигде не показана в своем темном трагическом «облике», пришедшей и вступившей в свои права, окончательно воцарившейся и победившей. Она словно никогда и не наступает как таковая. Это Фришу не нужно. Она, будучи либо смертью самости персонажа, либо сценической декорацией, случайной или выдуманной автором, как некая эстетика угасания, скрывает весь ее трагизм, если вообще такое возможно: *«Те, кто там был, последние, кто говорил с ним, случайные какие-то знакомые, уверяют, что в тот вечер он был такой же, как всегда… Его смерть была, по-видимому, мгновенная, и, по словам тех, кого при этом не было, легкая…»*[10].

2. Двойник. Бегство от самого себя, как форма протеста против невозможности быть самим собой, превращается в осознанный методичный поиск себе подобия, двойника: *«Требовался общий облик. Собственно, я собирался сходить в музей…Я увидел его в тот самый момент, когда и сам хотел закурить…»*[11].

3. Слепота. Как результат стремления видеть себя самим собой, в то время когда в этом отказано, она в другом сюжете становится вообще некой забавной игровой возможностью: *«Барышня в белом, простая продавщица, но переодетая научным*

[8] Там же. – Т. 1. – С. 103.

[9] Там же. – Т. 2. – С. 303.

[10] Там же. – Т. 2. – С. 200.

[11] Там же.

работником, утверждает, что более темных не бывает; а то, мол, вообще ничего не видно, и то, что господин увидел на улице в витрине, это, говорит, не очки от солнца, а очки для слепых. Их-то я и прошу»[12].

Следовало бы конечно отметить и символизм второго уровня, заслуживающий отдельного исследования:

a) Нагота. Будучи освобожденной от сдерживающего, сдавливающего ограничения одежд, нагота, как пульсирующая телесность, обретает у Фриша вдруг собственный чистый импульс, высвобожденную энергию, прорвавшееся через свою грань сопротивление. *«Не будь он голый, он бы упал от переутомления»*[13].

b) Природа. Ей уже сразу не позволено быть изображенной самой по себе, потому что она в этом своем качестве единственная из всех безропотно и молчаливо отдана бытию самим собой персонажа. *«Я снова и снова переставляю цветы, очки слепого все время у меня под рукой, я держу их в зубах, когда букет требует обеих рук, и прислушиваюсь, как ребенок, дрожу в глубине души… Пускай она потом расскажет, как красива случайность…»*[14].

c) Зеркало. – Как пространственно-временная деформация, в которой исчезает «Я» персонажа, лишая его ощущения самого себя. Как отражение того участка сценической жизни, который при внезапном повороте времени вспять оказался неразличимым, высветленным в пространство, в ниспадающую тень или отсвет от невидимого предмета. Фришевское зеркало – место поворота вспять и одновременно пропадания времени. *«Это как провалиться сквозь зеркало, больше ничего не помнишь…»*[15].

d) Сценическое время. Проблематика фришевского времени здесь периодически затрагивается опосредованно и вскользь, но она все же требует самостоятельного рассмотрения. Объектом конструирования-модифицирования в творчестве писателя является в первую очередь именно сценическое время, оно условно разделено на живое подлинное сиюминутное, непрерывное неповторимое настоящее (время персонажа), и мертвое прошлое-будущее, известное и неотвратимое, *«бренность и проклятие»*[16], лишенное внезапности и случайности, постоянно прерванное в точке обрыва и неоднократно повторенное (время двойника).

---

[12] Там же. – С. 216.

[13] Там же. – С. 206.

[14] Там же. – С. 291.

[15] Там же. – С. 209.

[16] Там же. – С. 258.

Автор настойчиво раз за разом возвращает персонажа в обрыв события, в проваливание *сквозь зеркало*, даже если это сопряжено с опасностью повторения. Фриш словно сюжетно настаивает, чтобы вблизи персонажа постоянно находилось то из события, что есть его суть или принцип различения. – Смерть, двойник, слепота – не просто сценический символизм фабулы, он призван «держать» память о кружных путях роковой трагической судьбы на грани забвения. Потому что именно эта память однажды «провалится», войдя в новое согласование с тем местом обрыва события, с которого оно стало возвращаться в начало, периодически смешиваясь с собственными историями, чтобы снова разбудить в нем «спор» измерений и мер, действительности и ее принципа, бытия и сути. Спор о том, чему быть самому по себе? – «чистой» стихии события, смешивающей все отличия, или сути, позволяющей событию высветлиться в своем многообразии, позволяющей человеку вырваться из оцепенения и обрести возможность быть самим собой. И тогда окажется, что ничто никогда и не прерывалось, просто что-то стало волнообразно забываться, одновременно высвобождая чистую вибрацию мгновения: *«Когда он почувствовал, что его рука, находившаяся, как он полагал, в пиджачном кармане, скользнула по ее лбу, он был удивлен больше, чем она. Разве этот жест, легкий и похожий на невинную шутку, не был уже однажды сделан? Он это забыл, вспомнил и устыдился»* [17].

Само по себе события, скрывшееся в его пространственно-временной расщелине, будучи различенным, «прыгнуло» обратно в себя как в собственную стихию, но на этот раз подхватив в своем порыве человека, давая ему ощутить себя в своем отличии и неповторимости, узнаваемости и достоверности. Событие вновь «заиграло» своим многообразием неизведанных различий, освобождая нас от оков повторения и монотонности. *«Никаких повторений… Они хотели того, что возможно только один раз…Никакого вчера, никакого сегодня, никакого прошлого, время еще не обогнало их ни на один круг… Еще за секунду до того, как это произошло, он не поверил бы, что это возможно»*[18].

Персонаж уже не боится события, идущего на него как нечто неотвратимое и неизбежное, подавляющее и тотальное, наступающее отовсюду и повсеместно, не дающее уйти, или остаться. Персонаж теперь боится другого: когда мучительно, тягостно и

[17] Там же. – С. 259.

[18] Там же. – С. 258, 259.

неотвратимо возвращается то, что неоднократно повторялось, изматывая и опустошая, когда невозможно вмешаться и изменить, остановить и повернуть вспять то, что уже было, несущее с собой известность и неизменность того, что будет.

Именно для того, чтобы распознать в неоднократно повторенном пришедшее лишь однажды, и был создан своего рода литературный персонифицированный камуфляж – двойник в своей сценической «слепоте» по отношению к тому, что с ним происходит. – Чтобы при необходимости отдать свое «Я» сценической смерти, если его ощущение себя вдруг окажется не принятым его сценическими обстоятельствами. Двойник, «застряв» во мраке пространственно-временной расщелины, откуда история его рокового события постоянно обрывалась и снова начиналась, невольно укажет это место поворота вспять и пропадания бесконечно повторяющегося времени, место, которое для персонажа, напротив, озарится светом единственности и спонтанности. Не умея пока самостоятельно распознавать такое место, персонаж словно идет «по следу» за собственным двойником, не стремясь в то же время его нагнать: *«Что я слежу за ним, он не почувствовал… Между прочим, он был без шляпы, как и я»*[19]. Потерять его из виду также нежелательно, как и оказаться с ним «лицом к лицу», потому что, следуя за ним, еще предстоит добраться туда, где у него все прерывается, обрывается и начинается сначала, бесконечно повторяясь в своем одном и том же, постоянно возвращаясь в то же самое. Ведь именно там, даже если его смерть окажется вовсе не сценической (он же двойник), должны быть найдены новые меры отличия еще нераспознанного и неразличенного, меры, дающие персонажу возможность получить то, что так ему важно и жизненно необходимо: разнообразие и новизну, ощутимость себя и внезапность всего, игру и преображение.

Чтобы главному герою быть постоянно и незамутненно открытым всему уникальному, беспрепятственно посещать свободную *«страну надежд»*[20] двойнику отведена жизнь в нагромождениях событий и запутанных обстоятельств, в нескончаемой и беспросветной сутолоке, в несвободе, в невозможности быть самим собой. Главный герой следит за тем, чтобы во всех бесконечных историях, происходящих с двойником, было что-то общее, единое. Стоит ему только не усмотреть в действиях и обстоятельствах

[19] Там же. – С. 201.

[20] Там же. – Т. 1. – С. 137.

двойника что-то общее, как он – персонаж – пропал, так и не обретя свою неумирающую плоть, так и не стяжав духа не слепого.

У двойника тоже есть свои риски. Ему отказано в способности обобщения, он не может увидеть общую канву своих жизненных ситуаций, которые изматывают, обесточивают его, в которых он тонет и, в конечном счете, умирает. Он не может перейти, перерасти, преодолеть себя, а потому – увидеть себя в ином облике, свое окружение, прошлое, настоящее и будущее в целом. Он обречен на истощение, на вечное непонимание ради чего все и почему. Он всегда один и тот же, а потому обречен на вечное кружение вокруг того же самого – привычного и известного, на бессмысленность всего и себя, на отсутствие свободы, на отсутствие надежды, что когда-нибудь в его жизни что-то изменится, произойдет иначе, по-другому, по-новому. *«Он не может играть роль»*[21], поэтому для него выписана единственная формула жизни, и формула эта – несвобода: *«Все еще раз, минута за минутой, и мы знаем, что будет потом, знаем и должны еще раз это прожить. Прожить жизнь с полным знанием будущего, без неопределенности, неизвестности, мне представляется это адом»*[22]

К тому же у них общая женщина: одному – любовница, другому – жена. Благодаря двойнику, которому отошло в результате раздвоения все, что он знает об этой женщине: все обычное и предсказуемое, очевидное и знакомое, исчерпанное и завершенное, известное и приевшееся, главному персонажу, напротив, достались чистота и энергия порыва, наполненность смыслом и предназначением, беспрерывное притяжение, бесконечная игра и свобода, неутолимость и неутомимость, неуемность и непрерывность чувств. *«Не знать друг друга в такой степени, которая превосходит всякую возможность знания, было прекрасно»*[23]

Но персонаж сюжетно понимает, что рано или поздно наступит повседневность с ее бесконечной повторяемостью и однообразием. Поэтому он и выстраивает сложный, на первый взгляд, непостижимый кодекс отношений между двумя мужчинами и одной женщиной. Зачем ему это нужно? Ему это нужно, чтобы самому задержаться там, где все событийно случайное и спонтанное, внезапное и непредвиденное одновременно его мысль и воодушевление, его личный поступок и индивидуальное решение, его воля и выбор, его собственная свобода. Мужчина в своем раздвоении стремится к такому восприятию,

[21] Там же. – Т. 2. – С. 299.

[22] Там же. – С. 303.

[23] Там же. – С. 261.

чтобы его женщина, которая в действительности одна и та же, была бы каждый раз неизвестной и неповторимой. Если он достигнет такого качества восприятия, то ему не придется постоянно искать другую женщину, чтобы мучительно вспоминать самого себя, вынужденно и, порой, тщетно стремиться быть самим собой. Поэтому он и предпринимает очередной заход в лабиринт своей памяти, или иного прошлого как собственного, в поисках «темной материи» всего неосознанного и бессмысленного, опасного и враждебного, дабы однажды в мгновении настоящего высветлилось и заструилось все вожделенно неожиданное. И тогда она – его женщина, – будучи той же самой, вновь окажется притягательно неузнаваемой. Отныне она снова его, а не двойника. Он отдал ее двойнику только на время своего паломничества в прошлое, все равно тот не может и не умеет (не знает, как такое вообще возможно) быть самим собой рядом с ней, даже если он – двойник – ее законный супруг.

Как «работает» столь сложный тандем в тех жизненных ситуациях, в которых каждый сценический характер выбрал себе свою сюжетную идентичность? Посмотрим, как это происходит, когда персонаж узнаёт, например, что его супруга, возможно, ему изменяет.

Слова женщины, ее оправдания и объяснения он «пропускает» через личность двойника. И это показательно. Рассказ, который персонаж слышит от своей избранницы, вызывает у него немалое беспокойство. Он в принципе знал, что измена возможна среди супругов. Но то, что он знал в принципе, то есть, в общем, никак не соотносилось с тем, что могло произойти с ним в частности, что могло иметь крайне негативные для него последствия. У него никак не выходило «примерить» происходящее на себе. Поэтому ему необходимо знать о механизмах этих явлений сначала независимо от него самого, как будто это его лично не касается, как будто это происходит с двойником. Те вопросы, которые персонаж задает, на самом деле он задает от имени себя-другого, своего другого «Я», двойника, – переживающего и страдающего, как будто это произошло с ним, сопереживая ему, попутно компенсируя недостаток собственного представления об этом явлении. Все, что он слышит, служит одной цели – накоплению ресурса понимания, наполнению достаточным информационным и эмоциональным объемом общего представления, вызываемого затем для соотнесения с происходящим.

Но происходящее как будто бы так и не происходит. Процесс соотнесения понятия с явлением, истории с событием, памяти с воспоминанием так и не наступает. Мы нигде не увидим, как оценены поступки женщины, или какова характеристика ее поведения в зависимости от того, как это понимает персонаж. То, ради чего все предпринималось, так и не случилось. Не случилось, потому что проявило себя нечто другое, более необходимое, заслонившее собой всевозможные повседневные ситуации и связанные с ними переживания. На каком-то этапе главный герой почему-то мгновенно успокаивается: *«Пока все в порядке»*[24], причем вопрос: произошла измена, или нет, его вообще перестает волновать. В соотнесении того, что может произойти вообще, с тем, что происходит в частности, ради чего и было предпринято такое изматывающее разбирательство, теперь нет никакой необходимости. Пусть этим занимается двойник, который для этого и был создан. Сам же персонаж оказался вдруг совершенно свободным от этой болезненной проблемы – измены. Поскольку что-то, что тянуло его своей неподъемной тяжестью вниз, что он мучительно искал в своих жизненных обстоятельствах, неожиданно отпустило, отцепившись от них, высвободилось и само оказалось настроением безотносительности, отстраненности, самой по себе свободой. Цель напряженных изысканий внезапно оставила свои причинно-следственные связи, оказавшись самой чем-то более важным и нужным, захватив с собой человека, одарив его новыми смыслами и предназначением, достоверностью и идентичностью, долгожданной свободой.

А ведь все начиналось со страха измены, когда в образе женщины вдруг стало проявлять себя нечто независящее от ее личных обязательств, предпочтений и выбора, обещаний и долга. Но главный герой не стал анализировать ее личное. Он не посчитал нужным выяснить, как она – отнюдь не легкомысленная – могла решиться на измену (и решилась ли?). Гораздо важнее для него было разобраться в том основании, которое способно свободно вырвать человека из округи его жительствования без какого-либо сопротивления и сожаления.

Остался персонаж со своей избранницей, или нет? Фабула романа не придает этому значения, потому что никто не останется несвободным, разве что двойник. Расставание с

[24] Там же. – С. 345.

ним, или его смерть – всего лишь неловкая, но неизбежная сценическая декорация, издержки жанра. Возможно, поиски своей *«страны надежд»*, в которой живут свободной *«настоящей подлинной жизнью»*[25], уже не будут связаны только с женщиной, *«когда дело идет совсем о других вещах»*[26]. Возможно, это была ошибка героя – искать в женщине то, что можно найти не только в ней, – а именно общую природу всего уникального и плодотворного, дарующую шанс быть самим собой. *«Они вынуждены идеализировать ее (женщину) и навлекают на себя слепоту; когда действительность дает им урок, они бегут к следующей, как будто следующая не женщина, опять-таки»*[27].

Можно с уверенностью констатировать, что в своей литературно-философской лаборатории Фришу все-таки удалось получить живой и наглядный опыт подлинности происходящего, насыщенности мгновения, которое еще не разделено на прошлое, настоящее и будущее, опыт ощущения, что то, что с нами сейчас, больше ни с кем никогда. И дело ведь не в специальных художественных приемах и изяществе стилистики, она-то как раз в описании подобных моментов более всего лоскутная, фрагментарная, калейдоскопичная, неловкая, обрывочная. Дело в авторской методологии предварительной подготовки контекстуального материала, который в результате многосложных событийных витков должен будет полностью выпасть из сюжетного времени, оголив лишь чистую непосредственность мгновения.

В чем суть этой методологии? Главное в сюжете – это персонаж, вернее его отношение к собственной свободе, которую он изначально воспринимает как неотъемлемую часть себя как личности. Достаточно автору отпустить такого персонажа в полную противоречий и коллизий сценическую среду, как начнется саморазвитие фабулы преимущественно трагического жанра. Но из трагического, доведенного до своего финала, затем выводится некий сценический экстракт, который затем отбирается для дальнейшего обслуживания различных сюжетных проектов. Во-первых, Фриш детально выписывает все, что имеет отношение к обстоятельствам неподвластным, последствиям неожидаемым, стихийности, колеблющей символы достоверности и исторической идентичности персонажа, его самоощущения и присутствия в мире. Иными словами, автор предельно

[25] Там же. – Т. 1. – С. 137.

[26] Там же. – Т. 2. – С. 378.

[27] Там же.

внимателен к природе всего того, что есть само по себе в событии персонажа. Потому что эта природа при попытке ее рефлексии может оказаться той самой свободой в ее подлинном и естественном виде, которую собственно и ищет персонаж. Ведь именно эту *«рефлексию следовало бы считать исходной точкой свободы»*[28]. Все дело в том, насколько возможно согласование бытия самим собой персонажа и самой по себе его сценической судьбы. Это согласование возможно в обратном движении первичной, полной трагизма фабулы, словно вычитывая ее с конца в начало, что выглядит как некое путешествие в зазеркалье, где все хоть однажды повторенное и выдуманное, плохо сыгранное и неискреннее, фальшивое и неловкое, само собой проваливается в беспамятство, как воспоминание ни о чем конкретно, как воспоминание вообще. А все необычное и однократное, сиюминутное и внезапное подхватывается к жизни и не прерывается, не отпуская персонажа из «остановившегося теперь», из бесконечно растянутого, будто бы замедленного мгновения настоящего. *«Я задерживаю дыхание, испугавшись… Как тихо… здесь как в Помпеях: все есть, только время исчезло…Можно бродить по комнатам и представлять себе, как здесь жили когда-то до того, как… Вдруг и в самом деле звонят. Я не открываю…»*[29].

Во-вторых, Фриш не собирается подчинять своего главного героя неотвратимому стечению обстоятельств, тем самым оставляя его в относительной слепоте по отношению к себе: *«Я не верю ни в роковое стечение обстоятельств, ни в судьбу»*[30], в чем состоит следующая константа авторской методологии. Для персонажа характерно, что он везде и всюду, во всех его историях и ситуациях, в его силе и слабости, отчаянии и воодушевлении, эмоциональных подъемах и душевных муках, жизни и смерти, независимо от того, насколько это ему удается или не очень – стремится быть самим собой. Но это стремление, каким бы настойчивым оно ни было, как бы ни удерживалось в сознании, все равно неизбежно ведет к точке обрыва, то есть туда, где человека все-таки покидает возможность быть самим собой. *«Я прекрасно понимал грозящую опасность… и удивлялся своему спокойствию… Ощущение такое, будто ударили кулаком в живот… В последнюю минуту у меня нервы не выдержали – я только успел… закрыть лицо руками… потом слепой удар, толчок вперед – в бессознание»*[31].

---

[28] Молчанов.В.И. Исследования по феноменологии сознания // Различение и опыт: феноменология неагрессивного сознания. – М.: Территория будущего, 2007. – С. 273.

[29] Фриш.М. Избранное. – М.: Художественная литература,1991. – Т. 2. – С 210, 211.

[30] Там же. – С. 21.

[31] Там же. – С. 20.

В-третьих, Фриш методично подводит своего главного персонажа к осмыслению того, что он должен однажды пройти обратный путь к месту обрыва, различить и принять в себя, как свое собственное ощущение себя, то, чему бессознательно противостоял, но не понимал этого, не видел, не ощущал, не знал.

Персонаж Фриша сюжетно приближается к пониманию природы собственной свободы: к пониманию того, как различающее восприятие всего привычного, постоянно сопоставляющее представление с предметом, однажды получает новые принципы различения, но уже всего необычного и сиюминутного. Как приуготовляется этот неприметный *«переход к различиям другого типа»*[32]. Как сознание снова начинает пробуждать архив восприятия, новые признаки сходства и отличия, чтобы увидеть до сих пор невидимое и неразличенное. Как именно этот долгожданный зов приглашает к жизни новые, прежде нераспознанные предметы, которые, будучи однажды различенными, позволят открыть в дальнейшем себе подобные, каждый раз заново меняя саму меру подобия и отличия в многообразии уникального[33].

Персонаж будто бы не видит (не может распознавать, различать) те моменты, которые в его сценическом событии происходят сами по себе, то есть, полны непредсказуемости и неосознанности, подавляющие волю и самообладание, вгоняющие в оцепенение и самозабвение. Однако не видеть, обойти стороной или не принять то, что есть само по себе в событии, не означает, что оно уже не приняло в себя человека, причем до того, как он что-то для себя решил (или не решил) в данном вопросе. *«Конечно, то, что произошло, нельзя считать простым совпадением – это целая цепь совпадений. Но почему я должен видеть в этом роковое стечение обстоятельств?»*[34]. Само по себе события есть в нас так, что оно не спрашивает, хотим ли мы его в себе или нет. Другое дело оно должно быть различено и обнаружено как событие нашего бытия, смысла, жизни, свободы.

Творчество Макса Фриша представляет собой своеобразный духовный опыт, который заключается в том, чтобы открыть современному человеку – *«пленнику будней»*[35]– места, где обитает его подлинная свобода. Откровенно говоря, этот опыт восхищает. Восхищает глубиной размышлений главных героев о возможности

---

[32] Молчанов В.И. Указ. соч. С. 431.

[33] «В проблеме… индивидуального, т.е. неделимого, следует исходить из опыта как многообразия различений». Там же. – С. 430.

[34] Фриш.М. Избранное. – М.: Художественная литература,1991. – Т. 2. – С. 22.

[35] Носсак.Г.Э. Мастера современной прозы. Роман бессонной ночи. – М.: Радуга, 1982. – С. 33.

неповторимых содержаний жизни, о стремлении наполнить ее смыслом и свободой. Мы всегда склонны думать, что от нас мало что зависит, когда мы призваны нашей подлинной свободой в минуты самозабвения. В сюжетах Фриша прочитывается задача подняться до такого понимания личностью себя и своей судьбы, при котором миг единства и полноты бытия должен стать временем предельно осознанной жизни, насыщенной смыслом, насыщенной «вкусом» свободы.

Каждый фришевский персонаж по-своему пытается разобраться в сущности этой свободы, чтобы удержать ее надолго вблизи себя, что вносило свои особенности в формирование самих сюжетных планов, внутри которых происходили непрерывные перестановки и примерки персонажей и их сценических судеб. Возникает устойчивое впечатление, что Фриш предпринимает попытку как бы «рассчитать» формулу свободы личности, создавая поразительные комбинации характера и судьбы, поступка и ощущения, памяти и забвения, события и его истории. – Отправляя своих персонажей в беспредельный космос межличностных отношений, где человек человеку вдохновение и искушение, надежда и отчаяние, соблазн и проклятие, прощение и наказание, исток свободы и дорога смерти. Выполнение такой задачи в рамках литературного творчества оказалось невозможным без своего рода феноменологического анализа. Тем более, что Фриш намеренно вкрапливает в свои сюжетно-смысловые конструкции их собственную логику. Она, будучи различенной и отстраненной, затем заново органически вплетена в сюжетную ткань фабулы и является свидетельством не столько многообразия переживаний героя, сколько их анализа. В связи с этим творчество автора можно было бы идентифицировать как художественно-аналитическое, где собственная аналитика психической жизни персонажа не остается «за кадром», но, напротив, способствует формированию принципиально иного композиционного плана, в котором уже нет остросюжетных коллизий, когда мораль и свобода вступают в противоречие.

Главная тема творчества Фриша – как возможно человеку быть самим собой, быть безотносительно и бескомпромиссно свободным? Столь конкретная формулировка обладает свойствами абстрактного принципа, в поисках воплощения которого структурно разворачивается одна и та же фабула, но с разными действующими лицами, озабоченными единственной целью: поймать момент свободы, ее черты, нрав, узнать ее лик, оказаться на одном расстоянии с ней, войти в поле ее «гравитации», стать ее плотью и духом.

Илья Инишев

Концепция визуального образа в феноменологической герменевтике

Введение

Проблематика визуального образа играла заметную роль в феноменологической философии уже на ранних этапах ее развития. Документированный интерес Гуссерля к проблематике «образного сознания» датируется 1904/05 годами, т.е. речь идет о периоде, последовавшем сразу за публикацией «Логических исследований».[1] Один из ближайших учеников Гуссерля, Роман Ингарден, посвятил ряд работ проблематике восприятия художественных образов в литературе, живописи, архитектуре, кинематографе.[2]

Один из важнейших итогов предпринятых ранними феноменологами усилий – ясное осознание «образного сознания» как особой формы акта восприятия и многосоставной структуры «образного объекта». Это, как минимум, позволяет сформулировать более ясные принципы классификации типов восприятия и соответствующих им типов объектов. Ранняя феноменология внесла существенный вклад в утверждение «экстернальности» визуальных образов, отграничив их от объектов воспоминания и фантазии, и, в значительной мере поспособствовав их освобождению от ограничений со стороны традиционной идеи искусства, заставляющих мыслить визуальный образ в нормативных, а не дескриптивных терминах. В итоге, постепенно крепло осознание факта, что образ делает образом не наличие определенных художественных качеств, а ценностно-нейтральные структурные черты.

[1] Husserl E. Gesammelte Werke (Husserliana), Bd. 23. The Hague: Kluwer Academic Publishers Group, 1980.

[2] Например: Ingarden R. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.

Разумеется, все эти достижения имеют свою цену. Парадоксальным образом, «экстернализация» визуального образа была, в конечном итоге, достигнута благодаря «всеобщей интернализации». Под последней подразумевается эффект ключевого элемента феноменологической теории: тезиса о «конституирующей» работе сознания. Оставаясь продуктом сознания, образ «экстернализируется» за счет того, что встраивается в ряд других предметностей, так же имеющих онтологический статус продуктов сознания. В итоге, образ располагается, если можно так выразиться, на одной онтологической плоскости с другими видами предметности, населяющими область «действительного». Говоря иначе, образы экстернализируются за счет «интернализации» других регионов действительного.

Продуктивный момент здесь, как мне представляется, заключается в том, что осуществленное ранними феноменологами переосмысление иерархической, вертикальной организации «регионов сущего» в неиерархическую, горизонтальную, способствует утверждению «эгалитарного» взгляда на окружающую нас действительность. Это, в итоге, создает предпосылки для пересмотра традиционной иерархии предметных регионов и практик, например, отношения между восприятием «действительности» и восприятием «искусства».

Однако источник продуктивности феноменологического взгляда на природу визуального образа, представленного в ранней, рефлексивной феноменологии, оказывается и источником его ограниченности. Идея «конституирования», сформированная по модели перцептивного и интеллектуального *акта* субъекта, помимо горизонтализации отношений между предметными регионами мира производит и эффект их унификации. Обсуждение проблематики образов, в итоге, не может происходить иначе как в терминах (односторонней) динамической связи между структурированным актом перцепции и коррелятивно структурированным предметом. Другое важное и закономерное следствие всеобъемлющей ориентации на модель субъективного перцептивного акта – «методический солипсизм»: принцип приоритета субъективной верификации, основывающийся на взаимосвязи и однородности акта конституирования и акта рефлексии.

Сказанное послужит отправной точкой и фоном для очерка феноменологически-герменевтической концепции визуального образа, который я представлю в оставшихся

разделах статьи. Под феноменологической герменевтикой я буду понимать, прежде всего, философский проект Ханса-Георга Гадамера, а также концепции, образующие его предысторию (герменевтическая феноменология Мартина Хайдеггера) и его (возможное) продолжение (например: философские концепции Гюнтера Фигаля, Эмиля Ангерна, Джанни Ваттимо и других).

В первом разделе я предоставлю краткий очерк основных мотивов, приведших феноменологическую философию от первоначального проекта «строгой науки» к широко понимаемой герменевтической философии. Затем я кратко исследую вопрос о статусе и функции проблематики образа в феноменологической герменевтике (второй раздел) и, в третьем разделе, попытаюсь внести вклад в прояснение основных структурных характеристик восприятия визуального образа, понимаемого герменевтически; речь пойдет о структурной взаимосвязи между визуальными, пространственными и смысловыми характеристиками (эффектами) восприятия образов. В заключении я охарактеризую место феноменологически-герменевтической концепции образа в современной теории образа, современных исследованиях визуальной культуры.

Структура и событие, бытие и образ: феноменологическая герменевтика на пути от онтологии к теории культуры

Как известно, в истории феноменологического движения наблюдается ряд поворотных пунктов, каждый из которых внес существенный вклад в трансформацию первоначального профиля феноменологического проекта. Поворот к проблематике жизненного мира, произошедший в конце 1910-х годов в университетских курсах Гуссерля и Хайдеггера, был, по всей вероятности, наиболее важным. Сам термин «жизненный мир» указывает на преодоление первоначального самосознания гуссерлевской феноменологии, которая с самого начала рассматривала в качестве своей отправной точки и в качестве основы идеи феномена единичный акт сознания,

направленный на единичный объект. Холистический «жизненный мир» – в отличие от дискретного и волюнтаристского акта сознания – подразумевает, что наша перцептивная и когнитивная деятельность всегда уже включена в многообразные и пересекающиеся горизонты и потенциальности, которые одновременно поддерживают и ограничивают ее. Однако, согласно Гуссерлю, эти горизонты и контексты – преимущественно перцептивного и когнитивного свойства, что оставляет вне поля зрения исторические и социально-коммуникативные предпосылки и импликации перцептивного опыта. Примечательно, что Гуссерль предпочитает говорить о «естественной установке», а не о «повседневном опыте». Предикат «естественная» в контексте рассуждений Гуссерля подразумевает «наивная» и «неисторическая», в то время как выражение «установка» отсылает к субъекту, которому она «свойственна». Понятие повседневного опыта, напротив, выводит на передний план историчность, а также приоритет коммуникативных отношений над перцептивными.

Ранний Хайдеггер сделал решающий шаг в сторону безоговорочного признания значения проблематики жизненного мира для феноменологии, при этом не сводя, подобно Гуссерлю, это значение к всего лишь «направляющей функции» (Leitfaden-Funktion) в контексте задачи по экспликации глубинных структур трансцендентальной субъективности.

Для раннего Хайдеггера жизненный мир не расположен напротив наблюдающего и анализирующего его сознания. Мы «всегда уже» вовлечены в беспрерывный процесс артикуляции мира, которая осуществляется по ту сторону любого теоретического высказывания и любой установки. Кроме того, наша субъективность, наша способность сохранять идентичность на протяжении многих опытов проистекает из этих артикуляционных процессов, следы которых она неизменно несет на себе. Иными словами, наша способность воспринимать окружающие нас вещи в повседневно-практических и научно-теоретических контекстах полностью зависит от до-теоретической артикулированности как мира, так и нашей личной идентичности. Обнаружение первичных структур мира, согласно Хайдеггеру, представляет собой эффект некоторых форм повседневного до-теоретического опыта, и это раскрытие имеет место в самих этих формах опыта и в качестве этих форм.

В своем первом лекционном курсе, прочитанном в начале 1919-го года, Хайдеггер приводит убедительный пример феноменологической и в то же время до-теоретической дескрипции повседневного перцептивного опыта, опыта зрительного восприятия кафедры. Согласно хайдеггеровской интерпретативной дескрипции, то, что мы видим в этом случае – это не набор изолированных материальных объектов, организованных в определенном порядке в физическом пространстве. Словами самого Хайдеггера: «Я вижу кафедру как бы в один присест; я вижу ее не просто изолированной, я вижу пульт как слишком высоко для меня установленный. Я вижу лежащую на нем книгу, которая мешает мне (книгу не как определенное количество сшитых страниц с рассыпанными по ним черными пятнышками). Я вижу кафедру в определенной ориентации, определенном освещении на определенном фоне.».[3]

Необходимо заметить, что, с одной стороны, Хайдеггер перенимает в этой лекции предпочитаемый Гуссерлем модус и предмет феноменологической дескрипции (детальное описание акта зрительного восприятия материального объекта), но, с другой стороны, в отличие от Гуссерля, он настаивает на принципиально холистическом, прагматическом, перформативном и интерпретативном характере повседневного визуального восприятия.

В контекстах повседневного опыта визуальное восприятие – это интегральная часть нашего отношения к окружающей среде, и оно всегда и непосредственно (до-рефлексивно) осмысленно, сколь бы ни было неопределенным понятие смысла в этой связи (как минимум, осмысленность подразумевает отсутствие категориальной пропасти между смысловым и материальным, между восприятием и интерпретацией). «Окружающий мир – пишет Хайдеггер – (кафедра, книга, доска, тетрадь, авторучка, университетский сторож, студент-корпорант, трамвай, автомобиль и т.д.) – это не собрание вещей, имеющих определенное значение, не предметы, которые вдобавок воспринимаются как значащие то-то и то-то; напротив, значимое – это первичное; оно дано мне непосредственно, без каких-либо обходных путей через предшествующее восприятие вещи. Когда я живу в окружающем мире, я встречаюсь со значениями всегда и повсюду; все обладает характером мира.».[4]

[3] Heidegger M. Gesammelte Werke. Bd. 56/57. Frankfurt am Main: Vittorio Kostermann, 1987. S. 71.

[4] Ibid. S. 72-73.

В контексте «нормально» протекающих, прагматически мотивированных повседневных опытов восприятия непосредственно и в первую очередь мы видим не случайный ансамбль единичных материальных объектов, а значимое целое, т.е. мир. Материальность в нашем повседневном зрительном опыте воспринимается не изолированно, но всегда в составе смыслового целого, в котором мы постоянно находимся. То что Хайдеггер называет «значимым», в свою очередь, зрительно ощутимо, визуально обнаруживая себя лишь в прагматически мотивированном и ориентированном видении, которое, таким образом, не может быть сведено к одной только визуальной перцепции. Значение здесь – это не то, что располагается за пределами самого фактического опыта окружающего мира. В этой связи мне представляется вполне уместным именовать динамичную и неизменно фактичную взаимосвязь опыта и «предмета» *перформативным медиумом*, подразумевающий неразрывное единство как минимум трех аспектов: значения, пространства и социального действия.

Перформативность проявляется также в характере события, внутренне присущем опытам окружающего мира в хайдеггеровском смысле. Событие подразумевает здесь, прежде всего, радикализацию фактичности воспринимающего субъекта. Чем глубже мы погружаемся в фактичное, радикально индивидуальное, исторически и социально обусловленное *исполнение* восприятия окружающего мира, тем изначальнее мир (т.е. «значимое») обнаруживает себя. В итоге, для Хайдеггера движение в сторону универсального – это, как ни парадоксально, движение в сторону радикально фактичного. Примечательно, что Гуссерль всегда двигался в противоположном направлении: от данного (фактичного) к универсальному (структурному), принципиально различая и разделяя их. Хайдеггер же, напротив, исходил из идее строгой корреляции между интенсивностью исполнения (радикально) «переживания окружающего мира» и изначальностью раскрытия мира. Тем самым переживание окружающего мира осуществляется не столько в мире, сколько в качестве мира. Отсюда следует, что «переживание окружающего мира» как базовый модус повседневного до-теоретического восприятия не имеет периферии. *Оно фактично, но не регионально*. Это значит, что этот

род опыта представляет собой источник любого разделения на регионы, а также любых мыслимых форм различения сингулярного и универсального.

С идеей феноменологии как «герменевтики фактичности», разработанной Хайдеггером в его ранних фрайбургских лекциях в дальнейшем солидаризировался Гадамер. При этом Гадамер сделал несколько шагов вперед на пути разворачивания и реализации заложенной в этой идее возможности феноменологически-герменевтической теории культуры.

Гадамер воспринял и развил мысль раннего Хайдеггера о непреодолимой фактичности человеческого существования. Но, в отличие от Хайдеггера, Гадамер рассматривает проблему фактичности, прежде всего, не как объект теоретического (онтологически феноменологического) анализа, а скорее как практическую задачу, как первичную среду человеческого опыта и самосознания, с которой человеку необходимо освоиться. Более того, Гадамер отождествляет различные формы и модусы этой среды с широким спектром повседневных практик. В этом отношении феноменологическая герменевтика Гадамера наделяет повседневный опыт еще большей автономией, большей независимостью по отношению к аналитической рефлексии. В онтологическом смысле эта автономия означает, что неустранимая непрозрачность повседневной жизни остается необходимым и постоянным «ресурсом сознания», – сознания как научного, так и философского (в этом отношении, в отличие от рефлексивной феноменологии, феноменология герменевтическая не признает за философией безоговорочного приоритета по сравнению с другими формами знания). В эпистемологическом смысле автономия подразумевает неадекватность любого рефлексивного подхода к *событиям* раскрытия мира, которые, невзирая на то, что они выходят за пределы прагматических связей повседневности, остаются ее неотъемлемой частью. Среди многих примеров подобного рода событий необходимо упомянуть в первую очередь, следуя Гадамеру, опыт искусства, который Гадамер понимает как род опыта пространственных смыслов.

В следующем разделе я представляю краткий очерк генезиса гадамеровской идеи пространственной природы искусства, или художественного образа, в контексте его герменевтического проекта. Кроме того, мы обсудим отношение пространственности образа к опыту нехудожественных повседневных пространств.

Игра, структура, образ: перформативность, медиальность, пространственность как ключевые черты герменевтической концепции образности

Как известно, Гадамер начинает свои размышления о природе понимания культурных значений с онтологического анализа опыта искусства, репрезентируемого по большей части его визуальными формами. Этот анализ выполняет в герменевтическом проекте Гадамера экспозиционною и, прежде всего, методологическую функцию. В программной работе «Истина и метод», в которой онтологический анализ искусства занимает почти всю первую часть книги, он служит целям введения идеи особого когнитивного потенциала некоторых разновидностей культурного опыта по ту сторону методологических стратегий гуманитарных наук.

Но какого рода истину и какого рода эпистемологический опыт Гадамер имеет в виду, когда говорит о знании по сторону метода? Как связаны друг с другом истина и событие (процесс) в герменевтической теории Гадамера?

Чтобы ответить на эти вопросы, я предприму в нижеследующем краткую критическую реконструкцию гадамеровской аргументации касательно эпистемологических импликаций опыта искусства. Реконструкция будет состоять из трех этапов, маркированных тремя основными понятиями: игра, структурное целое (Gebilde) и образ (Bild).

Игра

Гадамер избрал «понятие игры» в качестве своего «отправного пункта» по причине той роли, которую это понятие играло в эстетике и антропологии Нового времени. С моей точки зрения, другим основанием для такого выбора была гипотеза о посредническом и переходном характере игрового феномена. В некотором смысле игра принадлежит двум мирам одновременно: будучи одной из форм нашего повседневного социального опыта, игра вместе с тем выходит за его пределы, формируя своего рода автономную сферу. Мишель Фуко называет практики такого рода гетеротопиями: перформативные

пространства, которые, будучи частью конкретного физического и социального пространств, способны тем не менее их трансформировать. Эту структурную черту игрового опыта я буду называть медиальностью, тем самым развивая соответствующие мотивы в мышлении Гадамера. Этот термин хорошо согласуется с тем, к чему Гадамер стремился в первую очередь, а именно: «освободить это понятие [понятие игры] от субъективного значения».[5]

Желаемого эффекта Гадамер достигает двумя способами. Один из них – феноменологическая дескрипция игры, которая рассматривается как подлинный «субъект» игрового процесса. Иными словами, игра принципиально *перформативна*. Она – процесс, который будучи инициированным, руководствуется непосредственно своей собственной логикой и преследует свои внутренние цели. Игрок – не «лидер» игрового процесса, но «всего лишь» – один из его структурных компонентов. Тем самым, перформативность оказывается одной из центральных характеристик процесса игры.

Второй способ преодолеть субъективистский взгляд на феномен игры – придерживаться «транс-регионального» ее понимания. В концепции Гадамера такое понимание находит свое выражение в его утверждении «негуманного», или универсального характера игрового феномена. Кроме того, из этой идеи Гадамер извлекает методологические следствия, состоящие, прежде всего, в переворачивании традиционной перспективы на феномены игры и игрового поведения. Человеческие игры (от детских игр до художественных представлений) должны рассматриваться в качестве интегральной части широкого спектра игровых феноменов, включающего в себя игры животных и даже неодушевленных объектов в природных окружающих средах.[6]

Чтобы поддержать свой тезис Гадамер ссылается на биологию, признающую «недостаточность представления о биологической цели для понимания морфологии (Gestalt) живого существа».[7] Таким образом, согласно Гадамеру, «само-презентация – универсальный аспект бытия природы», в круг которого он, очевидно, включает и человеческое существование.[8] По сути, гадамеровская идея игры нацелена на размывания границ между природным и социальным, животным и гуманным, по меньшей мере, что

[5] Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr, 1999. S. 107.

[6] Ibid. S. 110-111.

[7] Ibid. S. 113.

[8] Ibid.

касается феноменологических условий их первоначального обнаружения в горизонте опыта.

В итоге, мы можем говорить как о «синхроническом», так и о «диахроническом» измерениях взаимодействия между биологическим (или природным) и гуманным (или социальным) аспектами человеческих игр. Иными словами, имеет место как историческая континуальность, так и структурная смежность между «естественными» и «культурными» элементами игр. Игры людей не только социально сконструированы и территориально ограничены в своем происхождении и своих возможностях, но они структурно и генетически связаны с широким спектром игровых феноменов: от игры света и теней до игрового поведения животных.

Структурное целое (Gebilde)

Какова отличительная черта человеческой игры, особенно игры искусства? В каких отношениях человеческая игра отличается от игр животных?

Гадамер дает на этот вопрос достаточно революционный ответ. Развивая свою – хотя и недостаточно артикулированную – идею континуальности между нечеловеческими и человеческими играми, Гадамер видит различие между этими играми, прежде всего, как *структурное* различие. Наряду с прочим, это подразумевает, что два класса игр различаются не категориально, а градуально. Человеческие игры, или человеческий тип опыта само-презентации, – это лишь поздняя стадия процесса (само)-структурирования, внутренне присущего любому игровому феномену как форме феноменального (само)обнаружения мира.

В итоге, опираясь на реконструкцию размышлений Гадамера в «Истине и методе», мы можем различить, по меньшей мере, четыре ступени в этом воображаемом процессе структурирования: (1) различные типы игровых явлений в неживой природе или растительном мире; (2) различные формы игрового поведения в животном мире; (3) человеческие игры и ритуалы, и, как отдельная ступень, (4) художественные перформансы. Эти ступени следуют логике возрастания плотности, медиальности (или автономии) и перформативности, – черты, с самого начала характеризующие феномен игры как таковой.

Прежде чем перейти к обсуждению специфики игрового феномена в контекстах искусства, я кратко охарактеризую эти черты.

(Семантическая) *плотность* (repleteness) – термин, позаимствованный из философии искусства Нельсона Гудмена – подразумевает в нашем контексте возросшую целостность игровой ситуации, которая – в ее наиболее чистых манифестациях, таких, как опыт искусства – образует своего рода конвергенцию, казалось бы, гетерогенных сущностей: действий, объектов, мыслей и настроений. В большинстве игр мы едва ли способны выделить отдельные элементы из целостной игровой ситуации, образующей в большинстве случаев плотную сеть из таких элементов. Во всяком случае мы не способны их выделить, не разрушив самой игровой ситуации.

Медиальность (или автономность) в нашем контексте следует понимать во взаимосвязи двух смыслов: топологического и коммуникативного; в смысле места и в смысле посредника.

Прежде всего, любая игра образует своего рода автономную территорию, которая подчиняется своим собственным правилам, и которая трансформирует самосознание «игрока» в соответствии с ее «духом», т.е. в соответствии с диктуемыми ею настроением, образом мышления и действий. Формируя новое – во многом иное – пространство (одновременно воображаемое и реальное), игра обнаруживает свою собственную нормативность, а также трансформативные (в этом смысле, эмансипативные) способности в отношении социальных кодов повседневности. На время она ослабляет устоявшийся и не рефлексируемый социальный порядок, поддерживаемый стабилизирующими и нормализующими эффектами повседневной рутины. Кроме того, игра включает в себя и в известном смысле «растворяет», или «опосредует» понятийные оппозиции, структурирующие наше мышление и практику, такие, как субъект/объект, место/мир (локальное/глобальное), пространство/время. Игра – территория «неразличения», не «регион», а медиум в смысле, сочетающем в себе оба присущие этому слову значения: среда и посредник.

Медиальность игровой ситуации – характеристика, сближающая игру с тем, что Хайдеггер называл «бытием-в-мире». Однако ориентация на модель игры имеет, на мой

взгляд, ряд преимуществ. Во-первых, она позволяет тематизировать онтологическое измерение без аргументационных и прочих издержек, связанных с эксплицитной онтологической постановкой вопроса; во-вторых, благодаря ей, возникает возможность, ориентируясь на идею универсальности игры и вместе с тем идею многообразия форм игрового феномена, сделать темой исследований онтологическое измерение разнообразных культурных и социальных феноменов; соответственно, в-третьих, эта модель делает совместимыми онтологический и эмпирический анализ, существенно расширяя методический потенциал философии культуры и культурных исследований.

Третья универсальная структурная черта игрового феномена – *перформативность* –ставит акцент на продуктивном аспекте игровой ситуации. Процесс игры постоянно производит нечто значимое, что прежде – до инициации игрового процесса – не существовало. «Прибавочная стоимость» осуществления процесса игры проистекает из новых пространственных условий, произведенных посредством этого процесса и, главное, *в* нем. Игра – это «замкнутый мир», который не существует вне осуществления процесса игры. Иными словами, перформативность – это комплексная взаимосвязь действия и пространства. Естественно, такая характеристика не может не затронуть вопроса о статусе индивидуального акта и деятельности индивида в контексте игры. В этой связи необходимо заметить, что деятельность здесь понимается подчеркнуто не субъективно. Сингулярное действие субъекта всякий раз растворяется в целом перформанса, подчиняясь конститутивной для этого целого логике. Упомянутые выше четыре ступени процесса структурирования различаются по конфигурации этих трех компонентов. Предельная, или финальная точка в процессе структурирования, а, следовательно, внутренне присущая ему возможность – его самообнаружение, или, по выражению Гадамера, его «идеальность», совпадающая с «преображением» игры в «структурное целое».

Идеальность – это как раз отличительная черта человеческих игр. Она подразумевает максимальную степень интегрированности вышеупомянутых ключевых структурных элементов игровой ситуации и при этом отнюдь не трактуется в

платоновском смысле. «Идеальность» как поздний этап теоретически реконструированного процесса структурирования находит свое выражение в факторе зрителя. Зритель здесь – необязательно индивид, а скорее – структурный момент игровой констелляции. И если мы вспомним о неизменно перформативном характере каждой игры, мы сможем уже на этом этапе нашего рассуждения сделать важный вывод: видение и действие образуют неразрывную связь в человеческих играх. Таким образом, как будет показано в нижеследующем, тип зрелищности, внутренне присущий человеческому, и особенно художественному игровому опыту, не идентичен визуальному, окулярному восприятию. Зрительское восприятие процесса игры лучше поддается описанию в терминах вовлеченного усвоения, причем не столько в когнитивном, сколько в эмоционально-телесном смысле.

От других форм игрового феномена игру искусства отличает как раз эта «трансформация в структурное целое», вследствие которой «человеческая игра обретает свою подлинную завершенность, состоящую в том, чтобы быть искусством».[9] Трансформация подразумевает здесь не последовательность изменений, но моментальное качественное преображение (Verwandlung).

Важно заметить, что это преображение не следует понимать как своего рода разрыв или даже демонтаж основных структур игры как интегральной части опыта мира. Напротив, оно представляет собой их предельную интенсификацию, находящую свое завершение в само-презентации первичных взаимосвязей мира. Для Гадамера, как было отмечено выше, само-презентация игры искусства тождественна само-презентации мира в смысле хайдеггеровского «бытия-в-мире». Тем самым художественный перформанс (понимаемый в максимально широком смысле) представляет собой одну из форм «раскрытия мира», совершающегося посреди повседневности.

Таким образом, вектор динамики этого «преображения» противоположен вектору традиционного художественного воображения: не прочь от повседневного мира, а, наоборот, к нему, делая его зримым как смысловое целое. В этом отношении мы можем даже сказать, что в случае художественного опыта мы имеем дело не столько с неким событием в мире, сколько с событием самого мира, событием его «раскрытия» мира, которое тем не менее остается интегральной частью нашего повседневного опыта.

[9] Ibid. S. 116.

Искусство, согласно Гадамеру, составляет интегральный момент повседневной жизни, одну из ее возможных форм, ошибочно изолированную от нее эстетикой Нового времени. Вероятно, отношение Гадамера к эстетике не так далеко от тезиса Жака Рансьера, согласно которому «эстетика – не новое имя для домена «искусство»», а «специфическая конфигурация этого домена».[10] Более того, гадамеровские размышления о природе искусства демонстрируют сходство с витгенштейновской идеей языковой игры как формы жизни. «Художественные игры» так же репрезентируют тесную взаимосвязь осмысленного действия, переживаемой пространственности и интенсифицированной само-презентации (или структурной целостности) игровой ситуации. Формирование такой взаимосвязи в контексте опыта искусства – это как раз то, что Гадамер называет «преображением в истинное», и что представляет собой эпистемологическое измерение игровой ситуации искусства. Не в последнюю очередь, наличие этого эпистемологического измерения – следствие утверждаемой Гадамером универсальности (трансрегиональности) игрового феномена.

Образ

Как мы видели, гадамеровская идея опыта искусства выходит за пределы концепции искусства, характерной как для классической эстетической теории, так и для повседневного сознания.

Произведения искусства, согласно Гадамеру, – это «вот-бытие того, что посредством него репрезентируется».[11] Это означает помимо прочего, что произведениям искусства их специфически художественный, или более широко: художественный статус придает отнюдь не наличие у них как артефактов соответствующих свойств, но их место и функция в рамках комплексной ситуации, названной выше художественным перформансом. Перформанс этого рода формирует свою собственную пространственность, включая в нее как поведенческие установки субъекта, так и констелляцию релевантных объектов. Искусство – это никогда не «данность», не факт и не объект. Искусство – это процесс и событие, принадлежащие локальным повседневным контекстам и соответствующей исторической традиции, устанавливая между ними тем

[10] Rancière J., 2009. The Aesthetic Unconscious. Cambridge: Polity Press, p. 7.

[11] Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr, 1999. S. 107.

самым специфическую связь. Такая принадлежность к тому же представляет собой род обоюдной зависимости. Социальные и культурные контексты (как локальные, так и глобальные) в свою очередь актуализируются, нормализуются и поддерживаются в различных социальных перформансах, среди которых опыт искусства, по ряду причин, обладает парадигматическим статусом. Гадамеровский «открытый» взгляд на произведение искусства наиболее ясно манифестирует себя в его концепции образа.

В самом деле, понятие структурного единства (Gebilde) Гадамера семантически и по сути связано с понятием образа (Bild), что, очевидно, открывает широкие перспективы для применения идеи перформативной пространственности к проблематике образа как в специфически эстетических контекстах, так и вне их. Разумеется, семантические связи зримы, только если мы используем оригинальную терминологию. Что касаются сущностных отношений, я попытаюсь прояснить их в дальнейшем.

С моей точки зрения, в «Истине и методе» Гадамер по двум основаниям вводит вопрос об образе в контекст своих герменевтических рефлексий. Первое основание – методологическое. То что в «Истине и методе» прежде обсуждалось в контексте транзиторных, или «исполнительских» искусств, т.е. опыт искусства как событие само-презентации мира, теперь должно получить подтверждение применительно к «статуарным» искусствам. Другое, и более важное, основание находит свое выражение в гадамеровском тезисе об универсальности образа, которая, по всей вероятности, не противоречит историчности понятия образности. Этот баланс универсальности и историчности достигается вследствие парадигматического сдвига в философской концепции образа, провозглашенного Гадамером. Вместо живописного полотна, которое до сих пор нередко служит (не всегда осознаваемым) референтом слова «искусство», функцию парадигмы художественных образов в концепции Гадамера берут на себя феномены, которые до недавнего времени оставались на периферии эстетической сферы: декор и архитектура.[12]

В итоге, образ, согласно Гадамеру, – это не вещь, а процесс, событие жизненного мира, структура которого может быть описана в терминах игры, т.е. в терминах медиальности и перформативности. Преимущество и эвристический потенциал такого

[12] Ibid. S. 141.

подхода заключается в том, что Гадамер не ограничивает свой анализ феноменов игры и образа сферой эстетического, но рассматривает их в широком контексте повседневной жизни (как феномены жизненного мира), раскрывая тем самым их социально-антропологическую значимость.

Образ как действие: к герменевтической теории социального воображения

В этом разделе я предприму краткое обсуждение основных структур образа, понимаемых герменевтически как измерения соответствующих опытов, которые я буду называть иконическими. Затем я перейду к рассмотрению эвристического потенциала герменевтической концепции образа в контексте современной социальной теории. Именно структурные черты образа, обнаруженные и исследованные Гадамером в «Истине и методе», позволяют говорить о герменевтической концепции образности как эффективном теоретическом инструменте в контексте современных дискуссий о социальных функциях различных визуальных образов.

Образы как усилители (социального) бытия

Как упоминалось выше, Гадамер ясно осознавал напряжение между многообразием исторических форм образности и онтологическими, т.е. универсалистскими притязаниями его теории. Способ, каким Гадамер снижает это напряжение, – его приверженность идее образа как структуры, или структурной конфигурации, которая вовлекает все элементы нашего опыта, включая наше самосознание, в трансформативный процесс. Основной результат этого процесса – «восприятие» чего-то партикулярного (объект или ситуация) как репрезентирующего коллективные, т.е. социальные значения. Иными словами, нам

следует различать между образом (например, произведением искусства) как историческим артефактом и образом как типом опыта (который, я предлагаю, называть иконическим). Это различение двух представлений об образе подразумевает не их противопоставление, а скорее генетическую и структурную взаимосвязь между ними.

Как и в случае художественной игры, в случае восприятия образа мы не имеем дела с объектом наделенным особыми (художественными, или эстетическими) свойствами. Во всяком случае, «данность» такого рода объекта не представляет собой ни необходимого, ни тем более достаточного условия возможности иконического опыта. Мы, скорее, оказываемся вовлечены в «раскрытие» специфически человеческого мира. И эта взаимосвязь мира и исторически ситуированного процесса раскрытия воплощает собой преодоление вышеупомянутого напряжения.

Тем самым, для Гадамера образ – это не объект, а определенное событие и его эффекты. В первую очередь к этим эффектам относится то, что Гадамер называет «прирост бытия»[13], – интенсификация наших связей с миром и друг с другом как социальными существами. Другими словами, благодаря подобным событиям и связанным с ними формам опыта, мир становится – если можно так выразиться – более «жизненным», более «гуманным».

Но как все-таки связаны между собой «гуманизация» жизненного мира и характерный для восприятия образов прирост бытия?

Обсуждение связи бытия и образа, по сути, нацеленное на опровержение многовековой платонистического понимания образа, было подготовлено предшествующими рассуждениями об игре искусства. Как финальная стадия процесса структурирования игровой ситуации, отличающаяся максимальной степенью реализации присущей любой игре внутренней динамики, игра искусства характеризуется тотальностью производимого ей опосредования. Под этим подразумевается отсутствие «онтологической дистанции» между «художественной» репрезентацией и репрезентируемым, которое Гадамер называет «эстетическим неразличением»: репрезентация и репрезентируемое образуют единое целое в контексте процесса обнаружения динамики бытия-в-мире. Говоря иначе, репрезентация – не субъективный,

[13] Ibid. S. 145.

символический акт, а внутренняя тенденция самого «действительного». Гадамер пишет: «В репрезентации [выражение Darstellung, которое в этом высказывании использует Гадамер, находится в очевидной семантической и содержательной связи с хайдеггеровским Dasein] присутствие репрезентируемого обретает свою завершенность».[14] Образ – как раз часть и наиболее яркий пример подобного рода тенденции.

Для Гадамера, как я его здесь понимаю, образ – не «иконический знак», а специфическая форма присутствия, или, по его выражению, пребывания (Verweilen), включающая в себя как воспринимаемые «содержания», так и воспринимающего субъекта. Принципиальную разницу между образом и иконическим знаком Гадамер поясняет, противопоставляя образ (Bild) и отображение (Abbild).

Отображение, например, фотография на удостоверение, принадлежит соответствующим символическим порядкам и в своих условиях существования полностью зависит от свой удостоверяющей функции. Отображение существует только за счет его включенности в соответствующий род отношений с уже существующим объектом, который им отображается. «Бытие» отображение полностью зависит от отведенной ему функции, в случае с фотографией на удостоверение – от функции идентификации. Отображение, с этой точки зрения, «обладает, по сути, исчезающим бытием».[15]

Бытие образа, напротив, никогда не исчерпывается навязанной ему функцией. Образ – понимаемый как событие, не как объект – это самостоятельный модус присутствия самого репрезентируемого, «прирост» его бытия, его «эманация». Образ при этом встраивается не в символические порядки, а во взаимосвязь жизненного мира, делая его до некоторой степени видимым. В качестве примера образа Гадамер упоминает фотографический портрет, восприятие которого как правило не ограничивается идентификацией. Иконическое пространство портрета сливается с пространственностью опыта, со своей стороны его трансформируя. Строго говоря, мы видим не плоскость изображения: взгляд движется сквозь нее, обеспечивая тем самым зрительный и эмоциональный контакт с присутствующим в изображении. Но именно «непрозрачная» плоскость изображения, как это ни парадоксально, и составляет одно из оснований

[14] Ibid. S. 142.

[15] Ibid. S. 143.

специфического – иконического – присутствия.[16] : «образ утверждает свое собственное бытие, чтобы позволить быть изображенному».[17] В итоге материальность образа принципиально отличается от физической материальности: она не явление в пространстве, а, напротив, – пространство явления. Этот тип материальности, с которой мы сталкиваемся не только в изображениях, я бы предложил именовать иконической материальностью.

Сам Гадамер косвенно подтверждает оправданность такой идеи иконической материальности, когда он во второй части своих размышлений о природе образа, представленных в «Истине и методе», распространяет заключения о природе образа на феномены, ранее маргинализованные классической эстетикой, таким, как декорация и архитектура. Оба эти феномена обладают рядом методологических преимуществ перед (так называемыми) произведениями искусства. Наиболее важное из них – блокирование эстетической установки, представляющей собой часть социального габитуса (влияние этой установки несомненно и при анализе визуальных образов), – упразднение различения между эстетическим и субстанциальным (содержательным) аспектами опыта мира. Мы едва ли способны отделить здание от его окружения, городского либо природного, и тем самым разделить архитектурную репрезентацию от репрезентированного пространства. Отсюда же – невозможность последовательного различения эстетического, или декоративного и функционального аспектов опыта архитектурного сооружения. В этом случае, перцептивный опыт объекта (архитектурного сооружения) моментально сливается воедино с манифестацией пространства. Согласно Гадамеру, ту же самую работу выполняет и образ. И лишь наша некритичная приверженность идее произведения искусства, понятого как изолированный объект в контексте субъективного восприятия, делает нас слепыми в отношении этого обстоятельства. По этой причине Гадамер предлагает идею декорации в качестве «полномасштабной» модели «художественного» (иконического) опыта.

[16] Более подробно тема взаимосвязи иконической материальности и иконического присутствия, неразработанная у Гадамера, обсуждается в работах ученика Гадамера Готфрида Бёма, например: Boehm G. Repräsentation – Präsentation – Präsenz: auf den Spuren des homo pictor // Boehm G. (Hg.) Homo Pictor. Müchen/Leipzig: Saur Verlag, 2001.

[17] Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr, 1999. S. 144.

Герменевтическая концепция образа во внешних контекстах

В этом разделе я очерчу контуры возможной применимости гадамеровской концепции образа в контексте современных дискуссий о социальных функциях визуальных образов.

Несколько лет тому назад американский социолог Джеффри Александер провозгласил «иконический поворот в культурной социологии». Более того, им была предложена идея «иконического сознания» как социологически релевантного фактора, – сознания, которое «имеет место, когда эстетически сформованная материальность обозначает социальные ценности». Александер отстаивает идею чувственного опыта, способного передавать значения, используя при этом довольно эксцентричные формулировки: «Поверхность, или форма материального объекта – это своего рода магнит, пылесос, засасывающий воспринимающего субъекта в значение».[18] Благодаря эстетически сконструированной поверхности некоторые объекты «насыщаются значением», они становятся «архетипическими», или: «обретают глубину».[19] Способность некоторых материальных «эстетических» поверхностей генерировать и передавать значение и есть то, что делает такие поверхности «иконическими». Но эти «эстетические объекты становятся иконическими посредством вовлечения нас в средоточье мира».[20] Этот процесс Александер описывает как «погружение в материальность социальной жизни».[21]

Так, подобно Гадамеру, Александер настаивает на идее образа, или «иконы», как пространственного фактора повседневного социального мира, на его «активности», а не всего лишь фактичности. Другими словами, для Александера, как и для Гадамера, иконы – не объекты, но конфигурации опыта, совершенно необходимые с социологической и антропологической точек зрения. Но, в отличие от Гадамера, Александер ограничивается описанием различных форм того, что он называет социальными иконами, не предлагая более дифференцированного теоретического объяснения работы механизмов иконизации.

---

[18] Alexander J., 2010, Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning. Thesis Eleven 103 (1), p. 11.

[19] Alexander J., 2008. Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's Standing Woman. Theory, Culture & Society 25(5), p. 3.

[20] Ibid., p. 6.

[21] Ibid.

Гадамеровской концепции образа, в свою очередь, недостает систематического анализа иконических материальных поверхностей, анализа грамматики комбинирования ее компонентов, превращающего их в передатчики и дистрибуторы социальных значений. Элементы систематического анализа подобного рода можно найти в современной аналитической философии. Например, в концепциях Джона Хаймана[22], Роберта Хопкинса[23] и Доминика Лопеса[24]. Однако то, мы могли бы позаимствовать у герменевтической концепции образности – это, прежде всего, поразительная мысль, что зрительное восприятие некоторых образов эквивалентно первичному модусу бытия в мире.

Заключение

В завершение я бы хотел кратко воспроизвести основные тезисы статьи, а также очертить некоторые следствия и дальнейшие перспективы.

Понятийный горизонт наших размышлений был обусловлен идеей жизненного мира, понимаемого как необходимая основа практического и теоретического самосознания человека. Эту идею я рассматривал как своего рода водораздел между рефлексивной (гуссерлевской) и герменевтической (хайдеггеровской) феноменологией. Специфика и радикальность хайдеггеровской трактовки находит свое выражение в ассоциации жизненного мира с идеей фактичности, которая, с моей точки зрения, более точно выражает заложенную в идее жизненного мира тенденцию. Фактичность человеческого существования подразумевает, в первую очередь, что человеческое сознание – это, скорее, постоянная практическая задача, нежели теоретически идентифицируемый «источник конституции». Мы осознаем холистическую фактичность нашего существования в модусе нетеоретического понимания (герменевтической интерпретации), которое, в свою очередь, составляет интегральную часть человеческого существования. Этот герменевтический путь феноменологической философии привел ее, в результате, к безоговорочному признанию приоритета повседневного опыта, укорененного в непрозрачной исторической традиции, по отношению к любой теоретической установке, включая феноменологическую. Иными словами, источник «конститутивных активностей» был перемещен из трансцендентальной субъективности в

[22] Hayman J. The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006.

[23] Hopkins R. Picture, Image and Experience. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

[24] Lopes D. Understanding Pictures. New York: Oxford University Press, 1996.

сферу некоторых повседневных процессов, событий и опытов, в том числе в сферу восприятия образов и опыта искусства. Основная особенность этих процессов, событий и опытов – своего рода «трансценденция в имманенции»: будучи интегральной частью повседневной жизни, они, тем не менее, способны ее «трансцендировать» по средством артикуляции ее как смыслового целого. В этом отношении эти события, процессы и опыты обладают функцией раскрытия мира.

Гадамер развил эту мысль, сделав несколько дальнейших шагов. Прежде всего, он открыто заявил о парадигматическом статусе опыта искусства для гуманитарных наук, что позволяет предоставить обоснование специфики гуманитарно-научного познания и его истинностного характера. Еще более важный момент: опыт искусства, связанный посредством феномена игры с широким спектром нехудожественных аспектов реальности, превращается в опорную точку для всего феноменологического проекта на его нынешнем этапе развития. Различные типы художественного опыта рассматриваются Гадамером в качестве разнообразных форм спонтанного (само)обнаружения человеческого «бытия-в-мире», представляющего собой прочную взаимосвязь мышления, видения и действия.

В отличие от Хайдеггера, Гадамер отказывается от элитистского понимания искусства, выдвигая на передний план тривиальные формы не столько художественного, сколько иконического опыта, базирующегося не на нормативистском или субстанциальном, а на реляционном и пространственном понимании образа. И если мы примем во внимание, с одной стороны, креативный потенциал иконического восприятия (потенциал формирования и распространения социальных смыслов) и, с другой стороны, пролиферацию визуальных образов как один из ключевых факторов современной социальной жизни, мы придем к заключению о продуктивности феноменологически-герменевтического анализа восприятия образов в контексте современных социально-теоретических дискуссий.

С моей точки зрения, феноменологическая герменевтика способна внести важный вклад в решение следующих теоретических задач, проистекающих из масштабной пролиферации визуальных образов в современной культуре: прояснение способов, каким

некоторые визуальные образы обретают свои суггестивные возможности; систематический анализ потенциала восприятий визуальных образов и содержаний в контексте формирования и передачи значений; разработка антропологического измерения восприятия визуальных образов; дальнейший анализ структурной взаимосвязи визуальности, пространственности и социального действия; разработка идеи художественного опыта по ту сторону понятийного аппарат традиционной эстетики.

Вне всяких сомнений, феноменологически-герменевтический подход к восприятию визуального образа, дополненный преимуществами других исследовательских стратегий, таких, как семиотика и аналитическая философия, способен внести существенный вклад к превращению феноменологии из респектабельной философской традиции в сильного партнера по диалогу в контексте современных социально-теоретических дискуссий.

Светлана Коначева

Совпадение красоты и бесконечности как основание христианской онтологии

В христианской теологии конца XX – начала XXI вв. можно проследить попытки найти ответ на сокрушительную критику метафизики, представленную в хайдеггерианской традиции и постмодернистской философии. Это и радикальная ортодоксия Джона Милбэнка, который в своей работе «Теология и социальная теория» обозначил преобладающие дискурсы постмодернистской мысли как варианты «онтологии насилия» и «единую нигилистическую философию», и теологическая эстетика (Ганс Урс фон Бальтазар, Д.Харт, П.Манусакис), стремящаяся показать, что разговоры о смерти метафизики хотя и не лишены смысла, но не так уж важны для христианской философии, поскольку они относятся к онтологии, от которой значительная часть богословской традиции весьма далека. Мы сосредоточим внимание на разработке новой богословской эстетики, которая, противопоставив себя философской диалектике, стремится мыслить Бога в категориях славы и красоты.

Американский философ и богослов Дэвид Харт в своей работе «Красота бесконечного» предлагает вариант христианской онтологии, где путь к бесконечному идет через прекрасное. Богословие в его понимании – это не искусство абстрагирования из истории в вечность, из фактов – в принципы, но «искусство, которое – под давлением истории, которую оно призвано истолковать, – обретает сферу своего повествования (narrative), распространяясь во все более обширные измерения явленного, пересекая грань

между тварным и божественным (и, стало быть, между онтическим и онтологическим), так как эта грань уже перейдена – не символически, но фактически – в конкретной личности и истории Иисуса»[1]. Значительная часть этой работы написана contra gentiles, против «безбожной» континентальной философии, чья критика метафизики часто оказывалась лишь иной метафизикой. Акцентирование категории красоты как центрального элемента христианского богословия, обязательно включает в себя противостояние современному философствованию, которое Харт называет внебрачным ребенком богословия. Он полагает, что стремление преодолеть метафизику, определившее многие чаяния континентальной философии XX столетия, во многом родилось из крушения языка веры, но обернулось на деле не фундаментальной онтологией, базирующейся на онтологической дифференции, а метафизикой онтического. Само слово «метафизика» используется как в весьма узком критическом смысле, как термин, описывающий различные попытки философии собрать в своих размышлениях всю реальность в форме ограниченной тотальности, как воля к абстракции, так и термин, свободный от всяких дурных коннотаций, просто указывающий на сферу гипотетического, превосходящего то, что очевидно в эмпирическом порядке дискретных причин.

С точки зрения Харта, христианская мысль не может отказаться от онтологических вопросов и сосредоточиться либо на Откровении, либо на феноменологическом описании опыта веры. Подобный отказ в теологии XX века во многом обусловлен хайдеггеровским различением философии как науки о бытии и теологии о как позитивной науки, истолковывающей определенную область сущего. Ходы мысли, предложенные в хайдеггеровском докладе «Феноменология и теология» (1927), представляются Харту совершенно неоправданным сведением теологии исключительно к науке о вере как особом способе существования вот-бытия, определенном причастностью Распятию Христа. Харт поражается «дерзновенности» Хайдеггера: «богословию он не оставляет никакого другого пространства, кроме пространства патологии, психологического пристрастия, развивающегося сугубо «локально», и нужно ему это как раз для того, чтобы украсть у богословия тот язык бытия

[1] Харт Д. Красота бесконечного: эстетика христианской истины. М.: Библейско-богословский институт св.апостола Андрея, 2010. С.19.

и сущего (впоследствии тематизированный им как онтико-онтологическое различие), который вошел в человеческую рефлексию только тогда, когда учение о творении приняло с изменениями античную метафизику»[2]. Действительно, в своих попытках деконцептуализировать теологию, Хайдеггер достаточно резко ограничивает ее предметную область исключительно пространством веры. Он подчеркивает, что, несмотря на семантику слова *тео-логия*, Бог не является ее предметом, теология не может рассматриваться как спекулятивное знание о Боге. Более того, он утверждает, что вопрос о бытии не существует для верующего, потому что на этот вопрос уже получен ответ из веры: «Тот, например, для кого Библия есть Божественное Откровение и истина, тот уже прежде всякого вопрошания вопроса «Почему вообще есть сущее, а не наоборот - ничего?» знает ответ: сущее, поскольку оно не есть Сам Бог, сотворено Им»[3]. Это ясно дает понять, что вопрос о бытии не следует путать с тем, что обозначено как Бог в вере. Слово «вера» для Хайдеггера ориентировано только к экзистентной приверженности верованию в Откровение. Философская вера в смысле Ясперса для него не существует. Мышление и вера не могут быть примирены в объединенном понятии, нет того третьего, которое охватывало бы обоих. «Бытие – не есть Бог» только это действительно значимо для Хайдеггера. Как философ, Хайдеггер разворачивает экзистенциальный, онтологический анализ вот-бытия. Он продолжает это, когда он говорит о богословии. Религия, онтологические предпосылки которой он ищет, имеет место на экзистентном, онтическом уровне. Хайдеггер понимает теологию как самоистолкование веры, а не согласование веры и разума. С этим подходом он продолжает сопротивляться той гармонизации философии и веры, которая характерна для неосхоластического богословия и христианской философии. Теология не должна стремиться к отождествлению своего предмета с бытием. Она ставит человека в иной контекст, и цель теологии – адекватно мыслить этот контекст, иначе она превратится в карикатурную «научную веру в бытие». Теология – это мысль, которая исходит из опыта веры. Невозможно выстроить христианскую теорию бытия или продумывать феномены Откровения с точки зрения события. Теология и философия могут восходить к своей сущности только в своей

[2] Там же. С.326.

[3] *Хайдеггер М.* Введение в метафизику / Пер. с нем. Н.О.Гучинской. СПб.: Издательство «НОУ – Высшая религиозно-философская школа», 1997. С.92.

гетерогенности. Но возникает вопрос, не становится ли при этом теология описанием экзистентной возможности экзистенции, то есть, христианской экзистенции, которая обнаруживается как подлинная возможность среди экзистенциальных горизонтов существования. Если дело теологии – анализ экзистентной возможности экзистенции, не ведет ли этот путь к переводу всех трансцендентных положений в высказывания о понимании человеком самого себя. Может теология ли быть сведена к описанию человеческой экзистенции, или она призвана вопрошать о Боге и Его деяниях, и должна искать категории для понимания трансцендентного бытия как такового?

Харт полагает, что теология, отказавшаяся от онтологических вопросов, оказывается не более чем беспомощной мифологией. Но как возможна эта новая онтология, как может быть выстроен метафизический дискурс неметафизическими методами, как Бог может быть дан мышлению? Эти вопросы заставляют обратиться к хайдеггеровскому проекту деструкции метафизики как онто-теологии, который подвергается радикальной критике. Для Хайдеггера построение теологической онтологии в смысле всеобщего учения о бытии, в рамках которого выделяется место для бытия Бога (как высшего бытия, бытия как такового) приводит к тому, что бытие мыслится через высшее сущее и Бог оказывается двигателем в так или иначе понимаемой машине мира. Как показал Хайдеггер в работе «Онто-теологическое строение метафизики», синтез онто-теологии – это осмысление последних основ сущего в возврате к единящему единению, которое есть одновременно основывающее основание. Единство онтологии и теологии стало возможным потому, что метафизика редуцировала основное онтологическое различие сущего и бытия, стремясь синтезировать многообразие сущего и найти его объединяющее начало во всеобщем или в высшем и едином Боге. Метафизика предстает как онто-теологическая система перекрестного основания: бытие основывает сущее, а сущее как наивысшее сущее обосновывает бытие. Харт пытается показать, что, отказавшись от теологии, Хайдеггер как раз и не находит способа говорить о бытии в его различии. И в «Бытии и времени», и в поздних работах, он, обвиняя традиционную метафизику в том, что она сосредоточивается на какой-то общей характеристике сущего и

извлекает из нее имя для бытия, сам делает именно то, что осуждает: «он доводит грандиозный переворот современной мысли <…> до его логического завершения просто тем, что берет онтическую характеристику временно́го изменения, становления и преходящести, обобщает все это как процесс сокрытия и раскрытия и конструирует из этого имя (или много имен) для бытия, тем самым ошибочно принимая этот процесс за онтологическое различие, и потому трактуя бытие всего лишь как отражение нашей собственной «бытийности»[4]. Необходимо отметить, что у Хайдеггера соотношение онтологического и онтического основано на новом истолковании трансценденции. Трансценденция характеризуется как основная структура субъективности, в которой вот-бытие перестает определяться в своей единичности и выступает к целостности. Вот-бытие трансцендирует к целостности, названной «трансцендентальным феноменом мира», трансценденция, тем самым, рассматривается как бытие-в-мире. в исследовании трансценденции вот-бытия запрещается вводить в качестве ее основы чуждую этой трансценденции величину, как это предлагает теология в доказательствах бытия Бога. Однако конечная трансценденция остается при этом основанием всякой теологии, поскольку вот-бытие определяется не только как разумное и полагающее, но и как принимающее. Полярность автономии и гетерономии, которая первоначально акцентируется в вере, а впоследствии – в атеизме, Хайдеггер называет онтической односторонностью и стремится преодолеть в онтологическом прояснении трансценденции. Возможность понимания христианской экзистенции может предоставить не гетерономия разума, противостоящая закрывающей себя автономии, но трансценденция вот-бытия как конечная свобода. Тем самым, по мнению Харта, отрицается экстатическое движение разума к горизонту, который хотя и сопряженн со сферой опыта и все же ее превосходит, вместо этого Хайдеггер помещает истину бытия внутрь горизонта схватывания мира вот-бытием, и «просто обрекает себя на бесконечное прозябание в онтическом процессе становления и преходящести, в котором он произвольно выделяет некие «экзистентные» структуры опыта, чтобы придать им эвристический экзистенциальный смысл, указывая на тайну бытия»[5].

[4] Харт Д. Красота бесконечного. С.335.

[5] Там же. С.327

Однако мысль Хайдеггера никогда не была фундирована простым различием бытие /сущее, несмотря на такие вводящие в заблуждение выражения, как «вопрос о бытии», «забвение бытия», «онтологическое различие между бытием и сущим». Как справедливо показывает Джон Капуто[6], подлинным предметом мышления для него никогда не было бытие, но всегда смысл, истина бытия или то Es, которое дает бытие. Всегда было нечто третье, нечто по ту сторону бытия, которое в итоге и составляло предмет интереса. В «Бытии и времени», это была смысловая структура сущее /бытие, а в более поздних работах это сущее / бытие / истина бытия или сущее / бытие / событие-присвоение или, еще более радикально: то что присутствует/присутствие/то что дает присутствие. Герменевтический проект позднего Хайдеггера – это герменевтика вне трансценденталистских форм, путь отказа от горизонта в пользу открытого, совпадающий с динамикой трансформации мышления. Герменевтический круг, который предполагал проективное предпонимание, открывает путь тому, что Хайдеггер называет герменевтическим отношением, имея в виду взаимную принадлежность бытия и человека. Бытие и человек изначально связаны друг с другом, и именно эта изначальная взаимопринадлежность находится под угрозой метафизики, поэтому задача мышления – вновь обрести это изначальное отношение. Мы всегда уже стоим в бытии, в принадлежности к бытию. И именно эта близость мира, эта близость вещей, из которой современная техника отдалила нас, которая должна быть восстановлена. Мы всегда и уже в мира, в постоянном контакте с самыми простыми вещами, и задача мысли заключается в восстановлении той принадлежности, в которой мы уже находимся. Не замечая этой специфики бытийно-исторического мышления позднего Хайдеггера, Харт приходит к выводу, что Хайдеггер никогда не рассматривал бытие как действительно онтологически отличное от сущего; событие мира замкнуто внутри его имманентности, взаимопереход бытия и сущего остается непродуманным. И здесь, как когда-то Христос Яннарас, Харт объясняет «провалы» хайдеггеровской мысли его незнанием традиции восточной апофатики. Он полагает, что если бы Хайдеггеру довелось прочитать Дионисия или Максима Исповедника, говоривших о Боге как о полноте бытия, или как о бесконечном источнике красоты, то

[6] *Caputo J.* Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project. Indiana University Press, 1987.

возможно, что он не стал бы истолковывать христианскую метафизику исключительно как попытку свести бытие к присутствующему присутствию: «если бы Хайдеггер столкнулся с дионисиевым языком божественного экстаза, вызывающего наш экстаз и соединяющегося с ним, и тем самым дающего бытие сущему, или Божьей всепревосходящей «не-вещ-ности» (no-thing-ness), истолковал ли бы он и это как форму онтической каузальности, бесконечно возвеличенную, и не увидел ли бы никакой знаменательной аналогической двусмысленности?»[7] Однако, даже с подобными оговорками приговор хайдеггеровсому проекту предельно суров: приверженность Хайдеггера своей собственной метафизике процесса, эпохальности, языка и «мышления», по мнению Харта, была абсолютной – и была непримирима ни с каким дискурсом трансцендентности; его онтология была всецело «имманентной онтологией».

Таким образом, для Харта вполне очевидно, что проект Хайдеггера враждебен классическому христианскому понятию о Боге как источнике бытия или о бытии как о Его изначально благом даре. Для мыслителя, следующего хайдеггеровскому пути, богословская эстетика невозможна: здесь мышление о бытии исключает возможность увидеть Бога в сиянии Его славы, созерцать Его самопоказывающую красоту и свободу. Божественное может выступать лишь как постоянное отрицание, уход, отсутствие, либо как один из голосов в зеркальной игре четверицы. Богослову, идущему вслед за Хайдеггером, остается, подобно Рудольфу Бультману, видеть в прекрасном только искушение ложного преображения мира, и противопоставлять подлинное существование, достижимое через страдание, дистанцированному акту видения. Еще одним следствием хайдеггерианского проекта в богословии стали многочисленные попытки переосмыслить традиционную дихотомию имманентное / трансцендентное. Отмечается, что концентрация внимания на способе данности божественного приводят к радикальному пересмотру формулировок традиционного теизма, описывающих отношение Бога и мира. С точки зрения ряда богословов XX столетия (Дж. Маккуорри, Э. Юнгель) классическая метафизика существенно приуменьшала божественную имманентность, в традиционном «монархическом» представлении о Боге акцентируется божественное превосходство над

[7] Харт Д. Красота бесконечного. С.337.

творением, преувеличивается расстояние между Богом и миром. Изменение этой многовековой традиции, стремление сконцентрировать внимание на божественном участии во вселенной становится мотивом многих теологических построений, демонстрирующих, что традиционное видение Бога как односторонне трансцендентного, отделенного от мира или пребывающего над миром искажает свой предмет, и препятствует пониманию божественной действительности в секулярном обществе. Этому классическому теизму недостает баланса в его тяготении к трансцендентности; дополнением и противовесом должно стать внимание к божественной имманентности, представления о Боге, более тесно связанном с нашим человеческим опытом. Для Харта подобное тяготение к имманентности, сопровождающееся все более жестким разграничением имманентного и трансцендентного, нарративов и метанарративов, часто оказывается всего лишь метафизикой конечного. В христианской мысли «сферу имманентного можно установить лишь потому, что она возникает как особый режим в рамках дискурса божественной трансцендентности, как сфера бытия, провозглашающая славу Бога, в то время как сама она явным образом не есть Бог»[8].

Христианская эстетика пытается показать, что в рамках истории метафизики можно обнаружить топосы мысли, которые демонстрируют возможность онтологии, первым словом которой будет слово о красоте. Что же дает возможность мыслить Бога как бесконечного, не признающего никаких границ, однако, являющегося Богом, как трансцендентно, так и имманентно? Для Харта таким путем мышления оказывается обращение к категории красоты, во многом оказавшейся в забвении в современной философии. Мыслителем, вернувшим эстетическое в сферу христианского мышления, был Ганс Урс фон Бальтазар, и не случайно Харт называет свою работу лишь заметками на полях его грандиозного труда «Сияние славы: Теологическая эстетика»(1961-1969). В этом труде Бальтазар мыслит божественное бытие, обращаясь к трансценденталии, которую традиционная схоластика не включала в круг рассмотрения, – pulchrum (красота). Называя христианство эстетической религией par excellence, он подчеркивает, что именно красота должна быть нашим первым словом, поскольку «красота танцует, как безграничное сияние, вокруг двойного созвездия истины и блага в их нераздельности»[9].

[8] Там же. С.19.

[9] Balthasar H. Urs von. *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. 3 Bände. Johannes, Einsiedeln 1961–69. Bd.1. S.18.

Тем самым теологическая эстетика не эстетизирует христианство, но стремится увидеть единство трансценденталий, обнаружить, что verum (истина) и благо (bonum) объединяются в эстетической перспективе. Без красоты «благо теряет свою привлекательность, самоочевидность того, что оно должно осуществляться»[10], красота оказывается чистым сиянием блага и истины ради них самих. Красота призвана осветить истину не как абстракцию, а как живую связь между Богом и миром. Истина явлена в материальном мире как гештальт, потому и бытие постигается через восприятие изумляющих прекрасных образов, захватывающих созерцающего. Бальтазар использует понятие гештальта, чтобы продемонстрировать изначальность принятия истины (Wahrnehmung) как формы: «восприятие стремится к целостности, к гештальту как структуре, структурирующей целостность: а из гештальта исходит красота, великолепие и свет. Христианская вера в ее субъективном аспекте есть восприятие (Wahr-nehmung) и видение гештальта (Gestaltschauen): в Слове Божием, ставшем человеком, в Иисусе из Назарета, она созерцает Славу, Красоту и Великолепие Отца»[11]. Гештальт Христа оказывается уникальным формообразующим принципом, в котором форма не противопоставлена бесконечному божественному «содержанию» его личности. Богословие потому и начинается с эстетики, что во Христе Бог показывает себя, являет в гештальте, который постигается человеком. В этом смысле Бальтазар и может назвать Христа «самым прекрасным художественным творением Бога». Разумеется, это постижение особого рода, экстаз, выводящий человека из собственной ограниченности, когда человек позволяет красоте захватить себя и благодаря этому входит в сияние славы Отца. Для Бальтазара, божественная слава, одна из центральных библейских категорий, определяет способ явленности Бога: «Откровение – это прежде всего не истина, относящаяся к сфере разума, но Бог, Который в Своей Славе дан человеческой способности ощущать красоту»[12]. При этом богословие не ограничивается восхищенным восприятием красоты Откровения, оно должно стать пространством не только само-показывания, но и само-высказывания божественного бытия, то есть тео-логией.

[10] Ibid. S.19.

[11] Ibid. S.37.

[12] Ibid. S.65.

Подобная интерпретация богословия модифицирует его отношения с философией. Бальтазар не разделяет ни хайдеггеровское различение науки о бытии и науки о сущем, ни традиционное отнесение к сфере философского интереса чистой природы, осмысляемой исключительно с помощью естественного света разума, отдельно от Откровения. «Чистая природа» также озарена светом божественной славы, и восприятие этого света входит в исходный опыт философа. Поэтому богословие не начинается там, где заканчивается философия, скорее «богословие и философия углубляют друг друга изнутри, через «скрупулезное сотрудничество» и взаимную «внутреннюю открытость», причем обе действуют с помощью логики, основанной на изумлении перед бытием»[13]. Бальтазар настаивает на объективности тайны христианского провозвестия, поэтому богословие не может исчерпываться исследованием трагических глубин внутреннего опыта, но должно соответствовать гештальту Откровения, излучающему красоту, благо и истину.

Харт, вслед за Бальтазаром, говорит об особого рода объективности красоты: поскольку красота служит выявлению Славы Божьей, она не сводится к предмету желания или сфере удовольствия, но обнаруживает притягательность божественного дара. Красота не является свойством отдельных объектов, она «пребывает в аналогической взаимосвязанности всех вещей в их отношении одна к другой как мера динамизма их сопричастности друг другу»[14]. Красоте принадлежит, как почти ее необходимое свойство, способность пересекать границы. В ней преодолеваются барьеры между имманентным и трансцендентным, естественным и сверхъестественным, поверхностным и глубинным, поскольку в ней отражается вовлеченность бесконечного в конечное. Богословская эстетика обнаруживает радикальное недоверие ко всякого рода метафизике душевных глубин. Отказ от понятия славы приводит к тому, что мир как проявление славы Божьей исключается ради достижения подлинного существования. Красота, напротив, поверхностна и неаутентична, она не обращает человека к глубинам существования и мистицизму личного страдания, захваченность божественной формой не лишает нас мира, но позволяет увидеть мир как «театр божественной славы». Сближение истины и красоты, как полагает Харт, позволяет продумать неметафизическое понятие истины, где

[13] Иннердал Г. Прекрасная логика. Некоторые аспекты мыслей Ганса Урса фон Бальтазара о взаимопроникновении (перихоресисе) трансценденталий // Богословие красоты / Сборник под ред. М.Толстолуженко. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2013. С.136.

[14] Харт Д. Красота бесконечного. С.27.

дискурс необходимости уступает место дискурсу дара. Подлинное различие бытия и сущего продумано как раз в христианском нарративе о Троице, творении, которое не было необходимым, и Боговоплощении. Нет порядка причинности, нет ступеней восхождения и нисхождения, есть только событие бытия как дара сущему. Тем самым истина оказывается скорее поэтичной, чем разумной, язык подлинно христианского дискурса, представляющий собой молитву, хвалу и ликование, может рассматриваться как своеобразный перерыв в долгой истории метафизики, упорно не замечаемый критиками этой метафизики. Подобная эпистемологическая стратегия противопоставляется традиции, интерпретирующей познание как репрезентацию сущностей, осуществляемую субъективным сознанием. К этой традиции, основанной на «субъективной интенциональности», Харт относит практически все феноменологическое движение, включая Деррида и Левинаса. «Более глубокая феноменология» предполагает, что интенция, предшествующая перцепции, мыслится как уже «приглашенная», захваченная великолепием формы, интенциональный акт формируется красотой другого. Так феноменология становится «трансцендирующей», способной освободиться от трансцендентальной критики и увидеть в «событии явления и одновременности феномена и восприятия свет, который превосходит их как все более отчетливая феноменальность: не только скрытые грани данного объекта или чудесный динамизм видимого и невидимого в представлении, но и нисходящее сияние и ясность, бесконечного совпадения всего того, что дарует мир и познающего друг другу»[15]. В своих построениях Харт практически не рассматривает способы данности прекрасного, позволяющие сформулировать все вышеозначенные характеристики, лишь подчеркивает, что красота не есть объект среди других объектов, и не свойство конкретного объекта опыта, она присутствует в любом моменте опыта как движение самораскрытия бытия. Гунар Иннердал, интерпретируя соотношение красоты и истины у Бальтазара, использует образ прожектора, освещающего ландшафт истины, и демонстрирующего не себя, но то, что он освещает. Красота высвечивает в каждой вещи нечто бесконечно большее, чем она сама, «позволяя нам видеть внутри самой гармонии какого-либо феномена и его события и внутри их различия соразмерность, которая есть также и благодать»[16]. В конечном итоге, основанием

[15] Там же. С.222.

[16] Там же. С.223.

христианского понимания красоты Харт называет тринитарное богословие. «Самое простое» суждение богословской эстетики – Бог прекрасен, Он есть одновременно красота и «прекрасное чье сияние излучается на творения и отражается в них»[17]. Красота Бога предельна далека от далекой, холодной «идеи прекрасного». Красота Бога – «это наслаждение и объект наслаждения, взаимные взоры той любви, которая свойственна Лицам Троицы»[18]. Тринитарное богословие, с точки зрения Харта, мыслит различие в самой божественной жизни. Перихоресис лиц Троицы охватывает все возможные различия, тем самым складывается онтология, которая не встраивается в метафизические схемы иерархии сущего, но предполагает дистанцию, аналогический интервал между бесконечностью Бога и проявлениями Его славы. Здесь, с одной стороны, Бог оказывается свободным от всяких онтических определений, а, с другой стороны, различие в мире конечного видится не как эманация или затемнение бытия, но как дарование бесконечной дистанции.

Таким образом, богословская эстетика стремится говорить о бытии «как о бесконечной «дистанции» между Богом и всем сущим, включающим бесконечное многообразие модусов славы»[19]. Такую онтологию Харт называет «экспрессионистской», поскольку она сохраняет инаковость творения по отношению к Богу, но эта инаковость мыслится не как отрицание божественного бытия, а как свидетельство о славе бесконечного. Тринитарные основания подобной онтологии позволяют мыслить божественное бытие как дар другому, а не присутствие присутствующего. Подобно Мариону, который, впрочем, тоже подвергается критике, Харт пытается перейти от исследования бытия как унивокативной категории к рассмотрению дистанции, дарующей бытие, дистанции, не разделяющей две субстанции, но позволяющей в своей красоте развернуть игру бытия и сущего. В онтологической перспективе в подобном проекте бытие и сущее имеют более тесные отношения, чем в классическом теизме, но с точки зрения эпистемологии кажется, что здесь оставлен без внимания вопрос о способе данности Бога опыту мышления, о том, как можно мыслить Откровение, в том числе и

[17] Там же. С.267.

[18] Там же. С.268.

[19] Там же. . С.322.

явленность Божьей славы. В попытке нового религиозно-философского синтеза Бальтазар и Харт стремятся преодолеть границы между философией и богословием, и найти «третий» путь: «описывать истину мира в ее преобладающей «мирскости», не исключая, однако, возможности, что описываемая таким образом истина содержит в себе элементы непосредственно божественного происхождения»[20]. Здесь время от времени декларируемый феноменологический подход «углубляется» до такой степени, что предполагает третий род истин, входящих в сознание, когда они озаряются сверхъестественным светом. Конечно, в рамках трансцендентальной феноменологии возникает сомнение в том, открывает ли «принцип принципов» доступ к фактическим религиозным содержаниям. И неслучайны здесь попытки французской феноменологии модифицировать феноменологический метод, чтобы найти доступ к феноменальности Божества через «свидетельство о славе Бесконечного», «дискурс хвалы и исповедничества»[21] или введение «насыщенных феноменов». В теологической эстетике акцент на взаимопроникновении трансценденталий, где в центре стоит красота, призван показать, что возможна метафизика, которая устоит перед критическим настроем современного мышления, что возможно познание «как результат эроса, возбуждаемого дарованием истины бытия»[22]. Богословы настаивают на том, что мы можем мыслить не только отсутствие Бога, пребывая в той нищете, когда «боги умерли, а Бог еще не явился», в красоте как в неуловимой и неописуемой радости, участвующей в «безосновной радости излучения бытия», таинственный фон бытия становится видимым сквозь явления, манифестируется «тот неуправляемый избыток открытости, который содержится во всем, что явлено»[23]. Но условием возможности такого мышления оказывается божественная благодать, просветляющая сознание «сверхизобилием света». Можно пытаться избавить богословие от «суеверной приверженности сухому догматизму трансцендентальной логики», но остается вопрос, не превращаются ли свободнопарящие конструкции, утверждающие, «что сокровенное ядро бытия состоит из любви и что его манифестация как сущности и существования не имеет иного основания, кроме основания безосновной милости»[24] во «всего лишь напыщенную речь»[25].

---

[20] Бальтазар Г. Урс фон. Теологика. I. Истина мира. М.: Издательство ББИ, 2013. С. XII.

[21] Ямпольская А. Феноменология как снятие метафизики? // Логос 2011. №3. С. 111

[22] Харт Д. Красота бесконечного. С.221.

[23] Бальтазар Г. Урс фон. Теологика. С.240-241.

[24] Там же. С.242

[25] Харт Д. Красота бесконечного. С.221.

Сергей Лишаев

Эстетика руины

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей...

Г.Державин

I. Введение

Фигура умолчания (классическая эстетика и эстетика возможности). Как показывают опыт и «мировая художественная культура» эстетические переживания не связаны с восприятием одного типа объектов. Эволюцию эстетической восприимчивости в Новое время можно определить как движение от очарованности совершенством формы (эстетика прекрасного) к разнообразным модусам становления, к переживанию возможности/невозможности иного.

Но «дух веет, где хочет», и веяние это ощутимо не только там, где царит красота. В сущем, чья форма далека от совершенства, в том, что становится и в чем на первый план выходит *возможность/невозможность иного*, присутствие духа поражает ничуть не меньше, чем тогда, когда мы созерцаем прекрасное. Однако метафизически углубленные переживания, не вмещавшиеся в концептуальный горизонт эстетики прекрасного, не попадали в поле зрения классической философии. Уклонение от анализа переживаний, связанных с восприятием возможности было даже более последовательным, чем уклонение от изучения опыта, сопровождавшегося реакцией отшатывания.

Отрицательный опыт хотя и не привлекал к себе особого внимания, но все же признавался и учитывался[1], чего не скажешь о том опыте, который сфокусирован на существовании сущего, на его становлении. На переживание возможности (невозможности) просто не обращали внимания.

Рост чувствительности к возможности/невозможности иного как предмету восприятия, а, стало быть, – к присутствию/отсутствию сущего, прослеживается в европейской культуре уже с эпохи Возрождения. В раннее Новое время эта чувствительность заметно усиливается, а к концу XVIII-го столетия распространяется уже очень широко. Художественно-эстетическая практика романтической и постромантической Европы в значительной мере определяется пафосом становления[2]. Осуществившаяся в начале XIX-го века переориентация внимания (от сущности к существованию) определила логику развития литературы и искусства XIX-XX веков и стала предметом анализа критиков, литературоведов и искусствоведов.

Но в философско-эстетической рефлексии чувствительность такого рода в расчет не принималась и не тематизировалась. Осмысление эстетики возможности как важного (и обширного) региона эстетического опыта[3], а также аналитическое описание ее феноменального поля остается одной из нерешенных задач современной философии. И это задача из числа тех, которые невозможно решить «раз и навсегда». Речь идет об исследовании как процессе, в ходе которого выявляются, описываются и истолковываются новые для философской рефлексии эстетические феномены.

Созерцание руины и эстетика времени. Особый интерес в исследовании феноменального поля по ту сторону эстетики прекрасного представляют объекты, которые не назовешь красивыми, но которые, тем не менее, привлекают к себе внимание и чья данность сопровождается чувством удовольствия. Эту область эстетического опыта мы определяем как эстетику существования и отличаем ее от эйдетической эстетики (от эстетики сущности), поскольку особенным, привлекающим внимание здесь оказывается существование (существование предмета и воспринимающего его субъекта). Эстетика существования ближайшим образом конкретизируется в эстетике возможности, а эта последняя – в феноменах эстетики пространства и времени.

---

[1] Речь идет о категории безобразного, которое привлекало к себе внимание классической мысли как антитеза прекрасному. Что касается особенных переживаний, выходивших за рамки «неправильных» («нехороших») форм, привязанных к «правильным» формам, то здесь ситуация стала меняться. В частности, в рамках эстетики Другого была предпринята попытка дать анализ феноменов эстетики отвержения; были описаны (помимо безобразного и уродливого) феномены ужасного, страшного, тоскливого и скучного (см.: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. – СПб.: Изд-во С-Петерб. ун-та. 2008. С. 207-367).

[2] Подробнее см.: *Лишаев С. А*. Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия Философия. Филология. 2011, № 1 (9). С.52-70.

[3] Подробнее об «эстетике возможности» см.: *Лишаев С. А.* От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // Mixtura verborum’2010: слово и тело. Философский ежегодник. – Самар. гуманит. акад. – Самара, 2010. С. 78-101.

К эстетике времени мы, в частности, относим созерцание объектов, которые вызывают интерес и привлекают к себе внимание только потому, что они стары, ветхи или представляют собой «остатки былого». Целые вещи, привлекающие нас в качестве старых или ветхих, и конструкция эстетических встреч с ними исследовалась нами ранее[4]. В этой статье мы сосредоточим внимание *на эстетической привлекательности остатков*, точнее, на самой примечательной их разновидности – руине.

Форма руин обнаруживает (по отношению к предполагаемому в случае руины отсутствующему целому) бес-порядок, неполноту и, бесспорно, *может* восприниматься как уродливая или безобразная. В этом случае она включается в эстетический дискурс, определяемый антитезой прекрасного-безобразного, гармоничного-дисгармоничного. Но нас же интересует опыт созерцания развалин во временном аспекте. В нем неполнота формы, ее фрагментированность не отталкивают человека (как это можно было бы ожидать), а парадоксальным образом притягивает его к себе. Внимание к руине как ценному в эстетическом плане объекту созерцания – характерная особенность культуры Нового времени. В этой культуре главным оказывается не сама по себе форма руины, не мера ее совершенства/несовершенства, но ее способность настраивать человека на восприятие вневр*е*менного через вр*е*менное.

Руина в европейской эстетике. Нельзя сказать, что философская эстетика не интересовалась руиной вовсе. Пройти мимо руины было невозможно, поскольку любование остатками древних строений уже с конца XVI столетия включается в горизонт эстетической восприимчивости человека гуманистической эпохи. Мы говорим лишь о том, что для классической философии руина не стала предметом специального рассмотрения. В эстетику руины она не углублялась. Причина такого «небрежения» в том, что доминирование идеи прекрасного затрудняло тематизацию восприятия ущербной формы вне ее связи с категорией безобразного.

Не случайно поэтому, что если руинной темы иногда касались, то не в связи с прекрасным, а в связи с возвышенным. В частности, Э. Бёрк видел в руине один из тех предметов (громкий звук, мрак, ослепительный свет и т.д.), чья данность сопровождается чувством возвышенного. Но и для Бёрка предметом специального рассмотрения она не стала[5].

---

[4] *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. С. 207-367.

[5] *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 88-116. Интересный анализ осмысления руины в эстетическом наследии Бёрка можно найти в работе Андреаса Шёнле (*Шёнле А.* Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // НЛО. 2009. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh6.html (дата обращения: 5.10.13).

Из крупных мыслителей восемнадцатого столетия руинную тему затрагивал Дени Дидро. Но и здесь в центре внимания находилась не сама по себе эстетика руины, а картина Ю. Робера в жанре «руинного пейзажа» (Салон 1767 г.). Дидро обратил внимание на многослойность производимого руиной впечатления. Вид руины вызывает (по мысли Диро) переживание бренности всего земного и желание отдалить момент смерти.

Не смотря на большой интерес к руине в искусстве XVIII-XIX-го столетий ее первое философское исследование появляется только в начале XX-го века. Мы говорим об известном эссе Г. Зиммеля «Руина»[6]. Зиммель рассматривал руину как «новую целостность», которая возникает, когда «неповторимое равновесие» между тяжелой материей и «направляющей ввысь духовностью» как отличительной особенностью архитектурного сооружения нарушается, и силы «природы начинают господствовать над созданием рук человеческих»[7]. Эта «новая целостность» («новое единство», «новая форма») обладает эстетической притягательностью. Созерцание руины, полагает Зиммель, оставляет «эстетически умиротворяющее впечатление», а возникающие в акте такого созерцания чувство он характеризует как «метафизическую успокоенность», «впечатление мира», «мирное настроение». Усилия Зиммеля направлены на то, чтобы осмыслить, каким образом «в эстетической ценности руины соединяются неуравновешенность, вечное становление борющейся с собой души с умиротворением формы, с точным установлением границ произведения искусства»[8]. Его занимает то, как из этого соединения рождается «метафизическая успокоенность». Эстетический эффект, производимый руинами, возникает, по Зиммелю, в результате метафизического преодоления напряжения, возникающего в столкновении противоположных сил. Эстетическое воздействие руины он поясняет через аналогию: очарование руины можно уподобить «непостижимому очарованию патины», делающей творение «прекраснее посредством химико-механического воздействия»[9]. Получается, что чувство покоя и мира связано с химико-механическим воздействием природы на архитектурное сооружение[10].

---

[6] *Зиммель Г.* Избранное: Т. 2. Созерцание жизни. Т. 2. – М.: Юрист, 1996. С. 227-233.

[7] Там же. С. 226-227.

[8] Там же. С. 231.

[9] Там же. С. 229.

[10] Скажем прямо: без дальнейших разъяснений не понятно, каким образом «химико-механическое воздействие» может сделать утратившее единство творение «прекраснее». Зиммель не анализирует, как получается, что патина не портит, а совершенствует произведение искусства, делает его «прекраснее». Соответственно остается не ясным и то, каким образом разрушенность формы архитектурного творения преображается в новое единство.

Реванш природных сил, пишет немецкий мыслитель, «воспринимается как возвращение «к доброй матери», как Гёте именовал природу»[11]. «Разрушение не пришло извне как нечто бессмысленное, а представляет собой реализацию направленности, коренящейся в глубинном слое существования разрушенного» (в его материале), так что «разрушение» является «справедливым»[12] (природа возвращает то, что у нее было отнято). Единство духа и природы восстанавливается на платформе природы.

То, что во внешнем плане дано как противоборство устремленной вверх творческой воли (формы) и устремленной вниз материи, «на другом полюсе» предстает как конфликт природы и духа в душе человека, где тяга к покою и гармонии (эстетическое начало) сталкиваются с незавершенностью нравственного процесса (этическое начало в душевной жизни). В созерцании руины этот внутренний конфликт находит себе внешнее, образное выражение[13]. В руине неуравновешенность души соединяются с «умиротворением формы», так что человека, созерцающего руины, охватывает чувство покоя.

К той же умиротворенности, полагает Зиммель, ведет и воспринимаемое в образе руины соединение прошлого и настоящего, отсутствия и присутствия. Соединяясь в одном образе, эти противоположности снимаются. (Темы времени Зиммель касается слегка, задевает ее попутно. Об очаровании древностей он говорит значительно больше, чем об очаровании руины, соединяющей прошлое и настоящее)[14].

Подводя краткий итог изложению позиции Зиммеля, следует отметить, что его воззрения определяются характерным для классической философии противопоставлением духа и природы, идеального и материального, гармонии и дисгармонии. Рассматривая руину как образ, в котором обнаруживается нарушение равновесия духа и материи, которое было достигнуто на основе руководствующейся духом воли, эстетический эффект от ее созерцания он объясняет возникновением новой (руинной) гармонии, в которой определяющим началом оказывается «возвращающая свое» природа. Но в чем именно состоит эта новая гармония, он не объясняет. В целом концепция Зиммеля оставляет чувство неудовлетворенности, поскольку в ней не раскрывается источник возникновения чувства «метафизической успокоенности».

[11] Там же. С. 229.

[12] Там же. С. 229.

[13] Там же. С. 231.

[14] Там же. 232-233.

В первой половине XX века на руину обратил внимание Вальтера Беньямин. Впрочем, сама по себе руина мало его интересовала. Предметом интереса была руинная тема в эстетике барокко, точнее, в искусстве барокко. Беньямин связывал образ руины с барочной аллегоричностью (и руина, и аллегория говорят о неудержимом распаде целого)[15].

В настоящее время принято рассматривать эстетику и семантику развалин на материале различных культурных топосов (руина в живописи, руина садово-парковом искусстве, руина в истории европейской (английской, французский, русской) культуры, руина в художественной литературе и т.д.)[16]. Авторы специальных работ делают предметом своих исследований то особое выражение, которое «тема руин» получает в различных культурных «средах», но сам по себе руинный опыт, к сожалению, не тематизируется и концептуально не прорабатывается.

Среди работ культурологического и искусствоведческого плана можно выделить труд Бориса Соколова «Руина как культурная граница», где предметом рассмотрения оказывается маргинальность развалин. Эстетическое своеобразие руины автор этого труда видит в соединении противоположных начал. При этом граничность развалин рассматривается им на обширном материале интеллектуальной и художественной истории Европы XVI-го – XX-го веков[17].

Современная философско-эстетическая аналитика руины скромнее искусствоведческой и литературоведческой. Наиболее интересными в философском плане представляются нам работы Андреаса Шёнле, исследовавшего эволюцию эстетического

---

[15] «Слово «история» на лике природы начертано письменными знаками бренности. Аллегорическая физиономия природо-истории, представленная на подмостках истории, …переживается как руина. С ней история чувственно переместилась на сцену. И запечатленная в таком образе, история оборачивается процессом не вечной жизни, а скорее неудержимого распада. Тем самым аллегория заявляет о себе по ту сторону прекрасного. В царстве мысли аллегория то же, что в царстве вещей – руины» (*Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. – М.: «Аграф», 2002. С. 185).

[16] Работ такого типа довольно много. См. напр.: *Шёнле А.* Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // НЛО, 2003, № 59 URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh6.html (дата обращения: 5.10.13); *Шёнле А.* Раздробленная история и осыпающиеся камни: о романтическом понимании сохранения архитектурного наследия // Неприкосновенный запас. 2013, № 3 (89) URL: http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/13sch-pr.html#_ftn1 (дата обращения: 10. 09. 2013); *Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы) / С.Н. Зенкин. – М. : РГГУ, 2001. С. 32–39; *Пахсарьян Н.* Тема руин во французской литературе XVIII века // Тема руин в литературе и искусстве. Царицынский научный вестник. Вып. 6. М.: Белый берег, 2003 URL: http://natapa.org/biblio/articles/ruines (дата обращения 12.10.2013); *Дружиненко А. А.* Сад и руина (тождественное различие двух символов и его архетипический исток). URL: http://japonsad.ucoz.ru/publ/sad_i_ruina/1-1-0-6 (дата обращения: 20.09.13); *Галиченко А. А.* Руины в садово-парковом искусстве Крыма // Тема руин в культуре и искусстве: Царицынский вестник. Вып. 6. «Белый берег», М., 2003. URL: http://kajuta.net/node/1324 (дата обращения: 12.10.13); *Зверева Т. В.* Версаль &руины в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8. С. 5-9; *Лазарева Т. Г.* Принцип «живописности» и становление исторических взглядов Вальтера Скотта // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 100-104.

[17] *Соколов Б.* Руина как граница культурных миров. В 2-х частях // URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=169 (1 часть) URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=170 (2 часть) (дата обращения: 5.10.13).

восприятия руины в связи с представлениями о времени, истории, власти и идеей провиденциализма[18].

С точки зрения целей данной статьи следует отметить также работу Андрея Ухналева, акцентирующего внимание на том, что главное в эстетике руины – это данность овеществленного в развалинах времени[19].

Если попытаться охарактеризовать литературу, посвященную руине в целом, следует отметить заметное преобладание в ней исторических и искусствоведческих сюжетов (анализ того, как воспринимали и понимали руину, как она толковалась в разные времена философами, аналитиками искусства и т.д.), и отсутствие (за исключением эссе Зиммеля) попыток углубленного рассмотрения эстетического потенциала руины. В меру своих сил мы попытаемся этот пробел восполнить. Нас будет интересовать не репрезентация руинного опыта в том или ином виде искусства (включая сюда и садово-парковую руину), но руина как объект эстетического восприятия, а также те эффекты эстетики времени, которые связаны с ее образом.

Концептуальный контекст: эстетика руины (руина в концептуальном горизонте эстетики Другого). Выше мы уже отмечали, что слабость философско-эстетической проработки «руинного опыта» объясняется отсутствием в европейской эстетике такого раздела как *эстетика времени*. Анализ эстетического потенциала руины возможен в рамках теории, концептуальная емкость (вместимость) которой позволяет включить в поле эстетической рефлексии не только опыт прекрасного, но и опыт времени как предмета эстетического переживания. Иначе говоря, эстетический потенциал руины может быть исследован более или менее полно только в том случае, если мы рассмотрим его в рамках эстетики времени. Эстетика времени, в свою очередь, предполагает переосмысление понятия «эстетического» (эстетического восприятия, чувства, действия). Феноменология эстетических расположений (эстетика Другого) как опыт построения постклассической эстетики именно эту задачу и решает, переоткрывая эстетическое в таком концептуальном горизонте, в котором исследование эстетического потенциала руины находит для себя законное место в рамках эстетической теории.

Эстетическое в данном случае понимается как чувственная данность условно или безусловно особенного (Другого). Встреча с особенным мыслится не как результат осознанной деятельности, не как результат воздействия наделенного особыми (эстетическими) свойствами предмета (предметно-пространственной среды), но как эстетическое *событие*, в котором Другое открывает (показывает) себя и на стороне предметно-пространственной среды, и на стороне субъекта восприятия. Другое дано здесь и как особенное чувство, и как особенный объект созерцания. В событие вовлекаются человек и внешняя ему предметность, на которой фокусируется его внимание. Эстетические события так же разнородны, как и те обстоятельства, в которых они

[18] *Шёнле А.* Апология руины в философии истории…

[19] *Ухналев А. Е.* Руины – овеществленное время // В тени «Больших стилей». Материалы VIII Царскосельской научной конференции. – СПб., 2002. С. 5 – 14.

свершаются. Однако внимательный анализ позволяет вычленить из множества отдельных событий и ситуаций сходные по своей конституции эстетические расположения[20]. Другое может быть дано или как то, что влечет к себе человека (эстетика Бытия), или как то, что вызывает реакцию отшатывания (эстетика Небытия и Ничто). Другое открывает себя то в виде прекрасного или возвышенного, то в образе ветхого или юного, страшного или безобразного, etc. Эстетика Другого позволяет ввести в поле эстетической рефлексии (помимо классической категориальной пары прекрасное/безобразное, представляющей эстетику формы) эстетику величины (куда входит, в частности, область математически возвышенного по Канту), пространства, *времени* и, возможно, иные, пока еще не получившие наименования области опыта. Соответственно, можно говорить об эстетике формы, времени, пространства, величины, силы как об особых областях эстетического опыта. Выделять особые расположения в рамках той или иной области эстетического опыта можно в том случае, если мы, апостериори, обнаруживаем в разнообразных некоторых эстетических событиях и ситуациях *специфическую схему* данности Другого.

В ходе рассмотрения феноменального поля *эстетики времени* нам удалось выделить, описать и истолковать (с разной степенью полноты и детализации) ряд конкретных эстетических расположений; в частности, были рассмотрены феномены линейного времени (старое, ветхое, молодое, юное, мимолетное[21]), и намечено направление анализа феноменов циклического времени («эстетика времен года»[22]). Оценивая степень концептуальной проработанности этих расположений, следует признать их предварительный характер. Даже относительно подробно описанные расположения линейного времени – феномены старого и ветхого – требуют уточнения и детализации их онтической и онтологической конфигурации. Можно осмыслить старое и ветхое и не обращаясь к руине, но анализ эстетического потенциала руины позволит существенно уточнить их эстетическую характеристику.

Изучение «руинного опыта» предполагает, прежде всего, прояснение его отношения к эстетике старого и ветхого. Поскольку старое и ветхое рассматриваются как особые расположения, перед нами встает вопрос: является ли руина внешним референтом какого-то самостоятельного эстетического феномена (и тогда необходимо прояснить, в чем состоит его специфика) или же она представляет собой такой объект восприятия, который не выводит нас за пределы этих расположений?

---

[20] Понятие «эстетического расположения» генетически связано с понятием Befindlichkeit. У Хайдеггера расположенность (в трактате «Бытие и время») – один из экзистенциалов Dasein (Присутствия). исследовательская программа Хайдеггера не предполагала вычленения из расположенности Dasein таких ее модусов, в которых доминировало бы эстетическое начало; в анализе расположенности он руководствовался задачей истолкования Dasein. По той же причине Хайдеггер не акцентировал внимания на чувственной (онтической) составляющей расположений, которая очень важна в эстетическом анализе. Возможность использования понятия расположенность в анализе эстетических тем немецкий мыслитель не рассматривает. Однако нам она кажется плодотворной. В «эстетике Другого» понятие «эстетического расположения» занимает одну из ключевых позиций. Оправданность использования данного термина в контексте собственно эстетических исследований обосновывалась в диссертации («Онтология эстетических расположений», 2001) и в монографии «Эстетика Другого» (2008, с. 33-60).

[21] *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. С. 125-157.

[22] Там же. С. 158-182.

Завершая введение в эстетику руины, укажем на границы нашего исследования. Мы будем говорить о руинах, возникших естественным путем (после разрушения сооружений самого разного назначения). Сюжетов, связанных с возведением искусственных (садово-парковых) руин, мы здесь касаться не будем, отложив разработку этой темы на будущее[23].

II. Эстетика ветхого и эстетика старого

Прежде чем приступить к исследованию руины во временной перспективе есть смысл остановиться на расположениях, с которыми они ближайшим образом соотносятся. Речь пойдет о старом и ветхом[24]. И хотя на первый взгляд различие между старым и ветхим кажется незначительным, на деле оно существенно.

Эстетика старого. В созерцании старого мы воспринимаем *зримое прошлое*. Прошлое оказывается тем особенным нашего восприятия, которое мы переживаем как то, что само по себе заслуживает внимания. Предметом переживания оказывается здесь прошлое-в-настоящем. Вещь воспринимается не как нечто наличное (дерево, камень, дом, человек), не как что-то отличное от других вещей по своей «чтойности» или «этости», не как подручное сущее, а в аспекте существования, присутствия: в старом нам дана долговременность *существования, его насыщенность прошлым*. Когда нас влечет и волнует прошлое, мы имеем дело со старым как эстетическим феноменом. Когда вещь воспринята как старая, мы обращены *к уже осуществившимся возможностям*. Чтойность вещи в расположении старого отступает на второй план, на первый план выходит ее существование, мерой которого оказывается время, в данном случае – время прошедшее, отложившееся в доступном созерцанию облике вещи.

Другое, особенное дано в эстетике старого в утверждающем человеческое присутствие модусе (Другое-как-Бытие). При этом особенное старого всегда условно, относительно. Старое – это то, что может стать еще старее. Старое *сохраняет*

[23] С позиций феноменологии эстетических расположений эстетический опыт, связанный с искусством, вторичен по отношению к эстетическому опыту в жизни, так что анализ эстетического своеобразия искусственной (садово-парковой) руины есть смысл изучать уже после того, как будет рассмотрен эстетический потенциал руины, возникшей естественным путем, «со временем».

[24] Подробнее об эстетике линейного времени и ее феноменах см.: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. С. 125-169; а также: *Лишаев С. А.* Старое и ветхое. С. 5-126.

способность старения (у ветхого такой возможности нет). Время в его условных модусах (прошлое, настоящее, будущее) связывается чтойностью вещи. Восприятие формы вещи в аспекте ее чтойности не отделимо (в опыте старого) от переживания «давности существования» этой-вот вещи. Давность существования не способна полностью вытеснить из области внимания чтойность вещи, связь с которой сохраняется, хотя и отступает на второй план. Самый заурядный в архитектурном отношении дом может привлечь нас своей стариной, однако переживание прошлого-в-настоящем трудно отделить мыслей о том, что происходило в доме и вокруг него 50 (80, 100, 150) лет тому назад, иначе говоря, трудно отделить старость как прошедшее от того, *что* старо, от его истории, вписанной в историю семьи, города, народа, человечества.

Ветхое. От старого следует отличать ветхое. Ветхим называют то, что воспринимается как существующее на грани бытия и небытия. Ветхое – это то, что не может быть иным (не может стать еще старее). У него только одна возможность – не быть. В фокусе внимания в данном случае находится еще-существование вещи, а не ее прошлое, не то, что с ней было, не то, чему она служила и т.д. Пребывая на границе самотождественности, такая вещь оказывается отделена – в ее переживании – от ее сущности, от формы, которую она (пока еще) сохраняет. В центре внимания находится не то, *что* перед нами (дом, забор, лавка, человек), а сама *конечность, временность существования*.

Ветхость – это *не объективная характеристика* вещи, не ее свойство, это встреча с ее конечностью. Для рациональной оценки возможности существования даже очень старой вещи нет объективного показателя, который позволил бы оценить ее как ветхую. Для внешнего (рационально настроенного) наблюдателя вещь, какой бы старой не была, может еще немного состариться (на годы, месяцы, дни или минуты)[25]. Восприятие вещи как ветхой – это эстетическое событие, в силовом поле которого она переживается, как утратившая возможность изменяться без утраты своей обособленности, экземплярности. Это вещь на острие стрелы времени.

Существование открывается здесь как веществование. Без формы вещь не существует как отдельная единица, а без вещества она остается всего лишь представлением, образом. Смысловая определенность (понятие, идея) не стареет и не

[25] Для административных комиссий определение части «жилого фонда» как *ветхого* всегда проблематично. Обычно это решение коллегиальное и выносится оно на основе конвенционально принятых критериев определения ветхости строения как такого его состояние, которое угрожает здоровью проживающих в нем людей.

ветшает. Вещь – это ветшающая форма. Обнаружившаяся в ветхом временность, конечность сущего, а, стало быть, и временность человеческого существования, не должна, казалось бы, сопровождаться чувством удовольствия. Однако опыт свидетельствует, что при встрече с ветхим мы испытываем влечение к нему.

В чем же источник удовольствия от созерцания ветхого? Переживание конечности сущего дает возможность прочувствовать то, благодаря чему сущее открыто человеку в модусах настоящего, прошлого и будущего. Такое переживание сопрягается с выходом за пределы восприятия времени в пространственно-подобном разделении на прошлое, настоящее и будущее. Конечность ставит человека не перед *каким-то* временем, а перед тем, что позволяет ему находить сущее (и себя как сущее), и находить его как данное в том или ином временном модусе. Переживание конечности открывает человеку (в)не-временное как начало временного, дает почувствовать Другое как дистанцирующее от временн*о*го.

Данность сущего на острие стрелы времени (переживание конечности сущего) в силовом поле эстетического события соединяется с переживанием безусловно Другого, не-сущего в его утверждающем Присутствие (Dasein) модусе (модусе Бытия). Таким образом, удовольствие от созерцания ветхого сопряжено с откровением (на уровне переживания) Другого как вневременного, причастность к которому воссоздает в человеке человека как чело (начало) того, что временно, конечно.

Преэстетические характеристики вещи и эстетическое расположение. Особо следует подчеркнуть то обстоятельство, что старое и ветхое как эстетические расположения не следует отождествлять со старыми и ветхими вещами. Эстетическими расположениями они становятся в момент, когда мы захвачены переживанием старости или ветхости как особенным. *Граница* между обыденным и эстетически нагруженным восприятием «изъеденной временем» вещи *устанавливается не объективно и не субъективно, а событийно*. При этом возможность эстетического восприятия *обусловлена* внешним обликом воспринимаемой вещи. Чтобы вещь была воспринята как старая или ветхая, она должна производить впечатление давно существующей. Способность воспринимаемого нами объекта предрасполагать к тому или иному эстетическому

событию относится к предметным условиям такого события. Они связаны и с характеристиками объекта восприятия (форма, свойства, конфигурация). (Разумеется столь же важна и расположенность субъекта восприятия, его настроенность). Характеристики воспринимаемого предмета не детерминируют свершения эстетического события, но ощутимо ему способствуют. У предмета (у предметной среды, у конфигурации пространства) имеются определенные количественные и качественные параметры, которые способствуют его вхождению в состав одних эстетических расположений, и исключают его участие в других расположениях. Способность сущего предрасполагать к тем или иным эстетическим событиям-расположениям мы называем его *преэстетическими характеристиками* или, иначе, его *эстетическим потенциалом*.

III. Руины и эстетика древнего.

Указав на отличие старого от ветхого, сосредоточим внимание на исследовании эстетического потенциала руины в той его части, которая связана с переживаем времени[26]. В ходе исследования мы попытаемся выяснить, входят ли развалины в состав этих расположений в качестве их предметной составляющей; и если входят, то как: на общих основаниях со старыми и ветхими вещами, или как-то иначе. В том случае, если в ходе рассмотрения эстетического потенциала руины будет обнаружен не сводимый к эстетике старого и ветхого руинный «осадок», придется пересмотреть карту расположений в той части, на которую нанесены феномены эстетики времени.

Старое, старинное, древнее. В ситуации, когда перед нами «руина, возникшая в далеком прошлом», вероятность того, что в центре внимания окажется тот или иной модус времени достаточно высока. Она значительно *выше*, чем в том случае, когда мы видим просто старое (но при этом целое) здание. Связано это не только с тем, что развалины выделяются на фоне городского и сельского ландшафта своей живописностью. Развалины привлекают наше внимание благодаря напряженности, возникающей между

[26] Отметим, что восприятие руины далеко не всегда является *эстетическим*. Оно может быть (и часто бывает) простым «принятием к сведению» (взглянул – и мимо); или иметь утилитарно-практическую направленность (какой ценный строительный материал!», «надо бы расчистить от руин это место и построить что-то полезное» и т.д.). Если же мы имеем дело *с недавно возникшей руиной* (с руиной как последствием войны, природной или техногенной катастрофы), то на первый план неизбежно выйдет этическая оценка («как это могло случиться?» «кто виноват? «что делать?»).

И даже тогда, когда мы имеем дело с эстетическим восприятием руины, оно может не иметь отношения к эстетике времени. В некоторых случаях руины воспринимаются как красивая или даже прекрасная форма (например, руины Афинского Акрополя). Такая возможность появляется, если сохранившиеся фрагменты сооружения позволяют ощутить целостную гармонию архитектурной формы. Имеются и руины, которые благодаря своим размерам (как, например, римский Колизей) могут переживаться, прежде всего, как величественные. Эстетический потенциал руины не исключает и ее вхождения в состав отвергающих расположений. Руина может быть внешним референтом безобразного или уродливого. В определенных обстоятельствах развалины могут вызвать также чувство страха (или даже жути). Возможность такого восприятия возрастает, когда человек посещает руины в сумерках или лунной ночью. В такой ситуации руинированное строение может переживаться как пограничное пространство, разделяющее/соединяющее живых и мертвых.

монументальностью архитектурного сооружения и маргинальностью остатков. Кроме того, эстетическое отношение к руинам определяется тем, что у них нет назначения и (в отличие от старых строений) они выведены за пределы практически востребованного, «дельного». Руины – это то, что «между», точнее, «и там, и здесь». Поросшие травой, они органично вписываются в природный ландшафт и пребывают по ту сторону «нормальных» строений. В то же время руины удерживают связь с «человеческим миром». Присутствуя в настоящем, она свидетельствуют о прошлом. Обнажая бренность сущего, руины позволяют ощутить дыхание вечности, одаряют тишиной и покоем.

Следуя намеченному выше плану, рассмотрим, как именно время в модусе прошлого заявляет о себе в восприятии развалин.

Начнем с констатации отличия в восприятии вещей и их остатков (в нашем случае – руин). То, что они имеются, обнаруживается уже на языковом уровне: *руины именуют древними*, но не старыми или ветхими. Отнесемся к языковой «подсказке» внимательно и рассмотрим, как соотносятся друг с другом старое и древнее. Прежде мы исходили из предположения, что различие это состоит не в качественных, а в количественных параметрах: мы полагали, что древнее – это *очень* старое[27].

Сегодня мы признаем эту позицию уязвимой. Нельзя пройти мимо того факта, что заменить «древнее» на «старое» или, наоборот, «старое» на «древнее», не всегда возможно. И хотя древнее и синонимично старому (на чем настаивают словари), но синонимия тут не полная. О египетских пирамидах не скажешь, что они «старые», они «древние» и никак иначе. Деревянную скамейку в саду легко назвать «старой», но выражение «древняя скамейка» режет ухо (впрочем, извлеченную из земли в ходе раскопок *каменную скамью* назвать древней можно).

Применимость слова «старый» шире, чем сфера использования термина «древний». Первое относится практически ко всем – одушевленным и неодушевленным – вещам, наделенным устойчивой экземплярностью[28] и существующим достаточно долгое время для того, чтобы видимым образом изменяться под воздействием времени и нести на себе его следы, его метки[29].

---

[27] Древнее не рассматривалось нами специально, понимая под ним «очень старое». См.: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. С. 139-142, 159-161 и др.

[28] О египетских пирамидах, конечно, не скажешь, что они старые, хотя когда-то и они были такими; египтяне, сравнивая одни руины с другими, одни из них, вероятно, называли старыми, другие – новыми, но сегодня все они (для нас) принадлежат «седой древности».

[29] Но далеко не все вещи существуют достаточно долго для того, чтобы «постареть». Бабочка, муравей, жук, иные существа небольшого размера, мелкие предметы (крупицы соли, песка, одноразовые вещи, в изобилии производимые современной промышленностью) не воспринимаются нами ни как новые (молодые), ни как старые. Бабочка или стрекоза могут быть живыми или мертвыми, но о стрекозе не скажешь, что она «старая».

Круг вещей (и их остатков), к которым применим эпитет «древний» значительно *уже*. Если то, что именуют древним, в большинстве случаев может быть названо старым (язык как бы «подсказывает»: древнее когда-то было старым), то далеко не все, что называют старым, можно поименовать древним (обычно древним не называют то, что не долговечно, например, большинство растений (за исключением долгоживущих деревьев), изделия из дерева, одежду, обувь, etc.). Тем знаменательнее тот факт, что словосочетание *«старые руины» не звучит, а выражение «древние руины» воспринимается как правильное в языковом отношении*[30]. Что же определяет языковую интуицию, связывающую развалины и древность?

Чтобы ответить на этот вопрос нам придется сделать шаг в сторону: в сторону старинного. Попытаемся осмыслить связь руинированного и древнего с помощью этого понятия. Тезис, который мы будем защищать, можно сформулировать следующим образом: *и для старинного, и для древнего* характерно восприятие вещи, в котором на первый план выходит *завершенное время*. Можно ли говорить о восприятии завершенного прошлого как об *особом* опыте? Рассмотрим этот вопрос сначала на материале восприятия старинных вещей, а затем перейдем к осмыслению эстетического потенциала руины как образа древнего.

Чем же отличается старинное от старого? Хотя среди значений «старинного» имеется, среди прочего, и «старое»[31], но его *основное* (первое) значение указывает на предмет, «созданный в старину и сохранившийся с тех пор», «существовавший, имевший распространение в давние, прежние времена»[32]. Ключевая для семантики «старинного» принадлежность вещей к далекому прошлому конкретизируется (и это существенно) через отнесенность вещи к «прежним временам», то есть к *прошлому, отделенному от настоящего*.

Однако отделить старинное от старого по внешним признакам не возможно. Зато иногда удается зафиксировать момент превращения старого в старинное. Бывает, человек спохватывается: «Что же я делаю! Из этой чашки пить нельзя, она старинная, ей еще моя бабушка пользовалась; надо ее сохранить!»[33]. С момента, когда «просто старая» вещь превращается в старинную, отношение к ней меняется, причем с внешней стороны старинный предмет от аналогичных по функции старых вещей может и не отличаться; указать на объективные отличия второго от первого довольно сложно. Вещи становятся

---

[30] Назвать руину «старой» (как и «новой») в принципе, конечно, можно, но лишь *в особых, специально оговариваемых контекстах*. В некоторых случаях вполне оправдан разговор о новых (недавно возникших) или старых руинах. Внезапно появившиеся (в результате бомбежки, землетрясения и т.д.) руины – это новые руины. В ином смысле новыми/старыми руинами могут быть названы искусственные руины в садах и парках. Так возникает конфликт между базовым смыслом развалин (руина – что-то древнее) и специфическими контекстами руинного дискурса, в которых она бывает и «новой», и «старой».

[31] «Существующий долгое время; давний, старый. Старинное знакомство» (Малый академический словарь. — М.: Институт русского языка Академии наук СССР Евгеньева А. П. 1957—1984 URL: http://enc-dic.com/academic/Starinn-61739.html (дата обращения 12.10.2013).

[32] Малый академический словарь. Указ соч.

[33] Старинная вещь – всегда реликвия. Она сберегает давно ушедшее, представляет его в настоящем. В одном случае – это может быть реликвия религиозная, в другом – семейная, в третьем – историческая.

старинными с того момента, когда их воспринимают и именуют в качестве таковых, когда их ценят не за то, ради чего они были созданы.

Итак, старинными называют вещи, *прошлое которых отделилось* (в нашем восприятии) *от настоящего* и сделало их особенными, заставило по-другому оценить их. Утилитарно-практическая ценность таких вещей отходит на второй план, уступая место осознанию их эстетической и/или исторической значимости. Старинные вещи (хотя их и можно «использовать по назначению»), обычно изымаются из оборота и помещаются на полку, вешаются на стену, их собирают в хранилищах и выставочных залах краеведческих, исторических, литературных и иных музеев, в антикварных магазинах, в частных коллекциях и т.д. Внимание здесь концентрируется на принадлежности вещи прошлому (а не на их функции), и старинные вещи, подобно произведениям искусства, существуют в ожидании исторически или эстетически центрированного взгляда[34]. Эстетическая встреча со старинным сопровождается чувством *завершенного прошлого*, в то время как созерцание вещи просто старой дает переживание прошлого, которое не завершено (прошлое, продленное в настоящее и будущее)[35]. Конечно, у старинного, как и у старого, тоже есть будущее, но оно не продолжает прошлого. Из старинной чашки больше не пьют, ее созерцают. Закрывшееся в себе прошлое стало ее отличительной характеристикой, тем, что выделяет ее «из ряда», тем, за что ее ценят.

Что объединяет древнее и старинное? И в том, и в другом случае мы имеем дело с вещами, *пережившими свой век*, свое время… Термины старинное и древнее позволяют отделить вещи, свидетельствующие о прошлом, которое завершилось, и от вещей, «опережающих свое время» (новомодных), и от вещей современных, и вещей старых (вещей из прошлого, продолжающих свою службу). Древнее мы воспринимаем как «выпавшее» из настоящего[36].

Попытаемся теперь перебросить мост от старинного и древнего к руине. Руины отличны от вещей, чье прошлое не завершилось (от старых вещей). Отличны они и от вещей, чье прошлое завершилось, но без утраты целостности формы (от старинного)[37]. Своеобразие восприятия прошлого в его руинном образе связано с тем, что руины – *не*

---

[34] По способу своего существования такая вещь напоминает объекты современного искусства, приобретающие статус объекта-для-созерцания за счет их изъятия из повседневной жизни и помещения в музейное пространство. Старинная вещь, облик которой установился в далеком прошлом, не допускает (как и произведение искусства) «усовершенствования»: любые изменения и «улучшения» ведут к эрозии ее ценности. В картину, созданную мастером, другие мастера изменений не вносят (допускается лишь реставрация). Аналогичным образом обращаются и со старинной вещью.

[35] Подробнее о старинном см.: *Лишаев С. А.* Старое и ветхое: Опыт философского истолкования. – СПб.: Алетейя, 2010. С. 117-126.

[36] В пользу общности смысловых полей свидетельствуют и языковые данные.

«1. **Старинным** называют то, что создано в далёком прошлом, но существует и сейчас. ***Старинные книги.*** | ***Старинный рецепт.*** | ***Старинный замок, дом, город.*** = древний» // Толковый словарь русского языка /Под ред. Д. В. Дмитриева. – М.: «Астрель», 2003. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/5155/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9 (дата обращения: 16.08.2013).

[37] Как термины, указывающие на завершенность прошлого, «древнее» и «старинное» близки друг другу, но применимость древнего значительно шире. Если старинными могут быть только целые вещи, причем вещи, созданные человеком, то древними могут быть еще и их остатки, а термин «древнее» применим к любым вещам, в том числе – к природным (древние скалы, валуны, гроты).

вещь. Как разновидность *остатков* руины противятся их восприятию как старых или старинных[38], но не препятствует их восприятию как древних. Древними могут быть и вещи, и остатки. Руины представляют собой остатки, а то, что давно утрачено, принадлежит завершившемуся прошлому. Особенным руины, воспринятой в модусе древнего будет завершенное прошлое как отличное не только от настоящего и будущего, но и от незавершенного прошлого. Древнее, как и старое в узком смысле (продолжающееся в настоящем в том же качестве, что и в прошлом), остается условным эстетическим расположением: древнее всегда относительно. Эта руина древняя, а та – еще древнее.

Подводя итог анализу эстетического потенциала руины в контексте эстетики старого, можно утверждать, руина в эту эстетику вполне вписывается, но вписывается особым образом: ее созерцание дает переживание давно свершившегося прошлого (древнего).

IV. Руина и эстетика ветхого

> Есть нечто, поражающее меня более всего. / Это смешение, это бесформенное собрание / Разрушенных дворцов, поверженных храмов / Захватывает, бесконечно удивляет и приводит в смятение. / Хрупкие монументы, чудесные призраки / Благородные плоды человеческого гения и гордыни / Более свидетельствуют о ничтожестве, чем о величии.
>
> Ж.-Б.Кейль[39]

Ветхое, руинированное и переживание временности. Восприятие руин как образа времени не ограничивается горизонтом эстетики старого-древнего. Руины следует рассматривать еще и в контексте *эстетики ветхого,* поскольку предметом внимания того, кто созерцает развалины, может стать не только прошлое (в модусе древнего), но и временность, конечность сущего. Правда, опыт временности в актах восприятия ветхого и руинированного не одинаков. В одном случае вещь находится *на грани развала*, в другом она уже *разрушилась* и мы видим то, что от нее *осталось*. В эстетическом потенциале

[38] Ни песок на морском берегу, ни перья на птичьем дворе, ни мелкие камни на горных склонах никто не назовет ни старыми, ни старинными… Для того, чтобы выглядеть старым, надо иметь определенную форму как точку отсчета, видоизменение которой позволяет видеть в ней нечто старое. Только то, что обладает (в нашем восприятии) экземплярностью способно быть внешним референтом старого.

[39] Anthologie poétique française. XVIII siècle. P., 1966. P.200. Цит по: *Пахсарьян Н.* Тема руин во французской литературе XVIII века // Тема руин в литературе и искусстве. Царицынский научный вестник. Вып. 6. – М.: Белый берег, 2003. URL: http://natapa.org/biblio/articles/ruines (дата обращения 12.10.2013)

руин имеется и *то, что сближает их* с предметными референтами ветхого (конечность существования сущего), и то, что *отделяет* его от них.

Рассмотрим аргументы «за» и «против» включения руин в круг объектов, способных выступить предметными референтами ветхого как эстетического расположения.

Руины, подобно целым вещам, могут существовать долго, но не бесконечно долго. Приходит время и они превращаются в «остатки остатков», а затем и вовсе утрачивают определенность и перестают восприниматься как фрагменты архитектурного сооружения. С руинами происходит то же самое, что и с целыми строениями: в какой-то момент они придвигаются к самой границе своего присутствия. И если в акте созерцания руин в фокусе внимания окажется *невозможность их дальнейшего существования*, если именно это будет особенным для нашего чувства, то данный опыт следует описывать с помощью понятия «ветхое».

Однако при внимательном рассмотрении обнаруживается несостоятельность этого аргумента. Дело вот в чем. Хотя руины, как и все сущее, в свой срок исчезнут, но близость исчезновения еще не делает их – в нашем восприятии – ветхими. И это потому, что внимание в акте созерцания руин *не* фокусируется на возможности/невозможности дальнейшего существования. *Неотвратимость и распада и его очевидная близость* нас в этом случае не трогает, не задевает. И это потому, что внимание созерцателя перехватывается иным переживанием – переживанием *разрушенности*: именно она «бросается в глаза», и она же есть то, что делает руины руинами. Конечность существования проступает через очевидную нецельность того, что было целым. Разрушаться тут нечему: перед нами не здание, перед нами его остатки[40].

Допустимо ли говорить о ветхости применительно к остаткам? Судя по всему, – допустимо. Не все готовое вот-вот разрушиться может быть воспринято в качестве ветхого. Лишенное экземплярности сущее к обветшанию не способно. Созерцающий руину, созерцает последствия развала свершившегося в далеком прошлом. Постепенное изменение формы руинированного строения ничего, по существу, в его восприятии (до самого исчезновения руины) не меняет[41]. «Снявши голову, по волосам не плачут». Переход от различимой на фоне ландшафта руины к неразличимости размыт и

[40] Именно то обстоятельство, что перед нами вещь, которая может разрушиться, делает возможным переживание конечности существования, и, в то же время, того, что открывает временность чувства и сознания – Другого, безусловно особенного.

[41] А. Е. Ухналев обратил внимание на то, что изменения формы развалин качественно их не меняет. Эстетическую устойчивость к трансформации формы руин Ухналев связывает с тем, что у руины определенная форма отсутствует: «Руины, в силу того, что их формы изначально лишены целостности, качественно не изменяются по мере разрушения. Новые дефекты, наслаивающиеся на старые, не воспринимаются ущербом для архитектурной формы, которая никогда и не была завершенной. Можно сказать, что руина, разрушаясь, не разрушается» (*Ухналев А. Е.* Руины… Указ. Соч. С. 13). Форму руин можно определить как *пунктирную форму,* не поддающуюся фиксации. Она достаточно определенна для того, чтобы отделить развалины сооружения от остатков обвалившейся скалы, а при хорошей сохранности – руины акведука от руин храма. Но поскольку перед нами пунктирная, подвижная форма, отсылающая к целой форме, которая исчезла, то ни процесс ее постепенной деформации, ни близость полного исчезновения нас не задевает.

невыразителен[42]. Он не привлекает к себе внимания, потому что не является принципиальным моментом в рубрикации вещей. К таким моментам следует отнести появление вещи (в нашем случае – появление нового сооружения) и ее исчезновение (от вещи к остаткам). Исчезновение руин к таким моментам не принадлежит. Остаточная форма «живет» не будущим, не возможным, а *тем, что было, что свершилось и осталось в прошлом*.

Как видим, эстетический потенциал руин не дает оснований для их переживания как ветхих. Но значит ли это, что руины не входят в число предметных референтов ветхого как эстетического расположения? Полагаем, что нет. Мы исходим из необходимости *различать ветхое в узком смысле* (сущее, готовое вот-вот разрушиться от времени) *и ветхое в широком смысле, понятое как эстетическое расположение*, предметным референтом которого могут быть не только ветхие вещи, но и руины. Ниже мы попытаемся прояснить, почему разрушенное (руины) целесообразно рассматривать в качестве особого модуса эстетики ветхого.

Разрушенное от ветхости: руины как внешний референт эстетики ветхого. После того, как рукотворная вещь «появляется на свет», с ней что-то происходит. Ее опробуют, к ней прилаживаются, ее обкатывают… В процессе использования, «в работе» вещь, если так можно выразиться, «расцветает», достигает «зрелости». Со временем она изнашивается, стареет и, наконец, умирает, после чего вступает в фазу «пост-существования», в фазу остатков. Остатки не самостоятельны, они прикованы к собственному прошлому, и свидетельствуют об отсутствии вещи. Они маргинальны.

Затруднения с отнесением восприятия руин к эстетике ветхого обусловлены, в конечном счете, тем обстоятельством, что *остаточная форма* строения (его, так сказать, полу-форма) не зафиксирована, так что в определенном смысле разрушаться нечему[43]. Воображаемая форма руин (то, чего именно это руины) предполагает определенность и неизменность. Руины как чувственно воспринимаемый образ – это подвижный образ частично развоплощенной чтойности. Руины – маргинальная форма существования. В них есть неустранимая неопределенность. Из множества разновидностей остатков наиболее притягательны – в эстетическом плане – именно развалины. Благодаря своей

[42] В определенном смысле руины – это то, что может утратить часть своей формы в любой момент, но в то же время мы понимаем, что от падения перекрытия или одной из стен ничего не изменится, и руины еще на десятилетия (на неопределенное время) останутся самими собой. Они никуда не исчезнут и не изменят своего онтического статуса. Это когда дом кажется нам ветхим, мы воспринимаем неотвратимую близость распада его формы как катастрофу; в случае с руинами грядущее разрушение с нарушением формы уже не связывается.

[43] Не случайно в высказываниях об остатках строения допустимо использование и единственного и множественного числа (можно говорить о «руине дворца», а можно – о «руинах дворца»). Это объясняется тем, что в одном случае речь идет о развалинах дворца как уникальной целостности (все остатки – это остатки *одного* дворца), в другом акцент делается на *множестве его фрагментов*. Говоря о «руинах», мы можем тем самым указывать на один объект (дворец), а можем – на несколько разных зданий, превратившихся в руины (дворец, церковь, башня…). И это потому, что и остатки дворца и остатки комплекса зданий в равной мере не существуют как отдельные вещи, а предстают как развалины, фрагменты. Границы между разными руинами условны, они как бы переходят друг в друга, смыкаются друг с другом.

рукотворности, они хорошо выделяются на фоне пейзажа, благодаря разрушенности – не теряются на фоне архитектурного (городского) ландшафта[44].

Итак, у руин имеется сразу *две формы*: *воспринимаемая и воображаемая.* Остатки с необходимостью *предполагают целое*, чьим следом они являются. Воображаемая форма может быть и предельно абстрактной – «архитектурное сооружение», и весьма конкретной – дворец, башня, мост, крепостная стена[45]. Первая форма (форма руины) подвижна и неопределенна (консервация руин в археологических музеях – случай особый), вторая неизменна и совершенна (утраченная, воображаемая форма идеализируется). Челночное перемещение от видимого к невидимому, от разрушенного к цельному и обратно настраивает на переживание конечности, временности существования: нечто, что здесь было, теперь отсутствует.

Если руины воспринимаются как образ разрушенного «по вине времени», то *обветшание* оказывается включенным в созерцание и переживание развалин. Давно существующие руины воспринимаются как разрушившиеся от времени и наглядно свидетельствующие о бренности сущего. И не важно, было ли ныне лежащее в руинах здание ветхим фактически. Возможно, оно было уничтожено врагом, пожаром или землетрясением… Теперь, когда на его стенах растут мох и трава, мы воспринимаем эти остатки как свидетельство *временности сущего*. Если мы не знаем конкретной причины стародавней утраты строения, то мы исходим из того, что она произошла от ветхости.

Отсюда вывод: как обветшалые, так и руинированные строения (и – шире – вещь-в-ее-остатках) – это объекты, которые могут быть описаны в рамках эстетики ветхого. В этом расположении Другое, особенное открывается через созерцание конечности сущего.

---

[44] Именно монументальность руин отделяет их от отбросов жизнедеятельности, от *мусора.* Мусор – это утратившие свою обособленность остатки (поломанные, порванные, смятые, разбитые и разорванные вещи, использованная упаковка и т.д.). Если развалины строения сохраняют свою относительную самостоятельность и обособленность, то остатки мелких вещей *сваливают в общую кучу*. Свалка, мусорная яма – это «общая могила» ненужных (и, по большей части, разрушенных) вещей, где каждый из «останцев» утрачивает обособленность и теряется в массе «отброшенного за ненадобностью». Созерцание мусора связано с переживанием «мерзости запустения». Такие – мусорные – остатки-отбросы не имеют «истории», «биографии» (если только чья-то рука не извлечет их оттуда и не вдохнет в них новую жизнь: жизнь в музее, на выставке современного искусства, в коллекции собирателя «чего-нибудь этакого»). И все же и остатки вещей, и руины относятся к одному и тому же региону сущего. Подобно развалинам архитектурных сооружений, остатки вещей помельче могут попасть в силовое поле эстетического события, если… не превратятся в отбросы и минуют свалку, если будут сохранены в тихом сумраке чердаков, гаражей, сараев. И пусть содержимое сараев именуют «старым хламом», но хлам – это все же не мусор. Мусор не хранят (то, что хранят, – не мусор). Хлам – это буферная зона между полноценными вещами и мусором. Поломанные вещи из чердаков и чуланов в какой-то момент могут быть извлечены из отстойников и войти, к примеру, в такие расположения, как старое или ветхое. Сказанное, впрочем, не отменяет того факта, что эстетический потенциал остатков, сваленных на чердаке значительно уступает потенциалу развалин. Масштабность и *приметность* руин ставит их в привилегированное положение.

[45] Отсутствующая форма может быть конкретизирована с разной степенью детализации в зависимости от того, в какой мере сохранилась – в виде пунктирной связи фрагментов – утраченная форма, а также от силы воображения созерцающего руину человека. Чем лучше сохранена форма утраченного сооружения, тем конкретнее будет образ утраченного сооружения. Чем сильнее оно разрушено, тем больше разброс в представлениях о конфигурации исходной формы, о ее архитектурных деталях. Если степень разрушенности высока, а реципиенту ничего не известно о происхождении развалин (об их «родословной»), в воображении одного и того же человека могут возникать – поочередно – разные его образы (про-образы руин), которые он «примеривает» к тому, что видит (что это? храм? сторожевая башня? ветряная мельница?).

Меланхолическое чувство обреченности на исчезновение преодолевается в нем чувством приобщенности к Другому (вневременному). Если в созерцании ветхого (в узком смысле) временность переживается через восприятие *близкого конца*, в восприятии руины – через восприятие отсутствия вещи. К восприятию временности подготавливают и ветхие (готовые вот-вот разрушиться) вещи, и остатки руин. В восприятии ветхого в узком смысле и в восприятии руинированного создаются предпосылки для такого эстетического события, эстетическим фокусом которого оказывается образ конечности существования. Специфику переживания конечности сущего в созерцании руин по сравнению с ветхими вещами можно эксплицировать с помощью термина «*разрушенность*».

* * *

Подведем краткие итоги. Анализ восприятия руины как образа времени показывает, что ее эстетический потенциал раскрывается в расположениях *старого* и *ветхого*. В ходе исследования была выявлена эстетическая неоднородность этих расположений: руина в силовом поле эстетики старого переживается в модусе *древности*, в горизонте эстетики ветхого – в модусе *разрушенности*.

Специфика руин как объекта эстетики времени определяется их изначальной *двойственностью*. Руина отличается от формы, из которой она возникла: развалины, в которых гуляет ветер и растет трава – не дворец; в то же время, руины дворца – это *его* остатки (то, что было дворцом). Без воображаемого (предполагаемого) целого созерцание развалин (фрагментов) невозможно.

Сосредоточенность созерцателя на (со)отнесенности *формы* развалин с прошлым (в случае с руиной – с историческим прошлым), сопровождается чувством его завершенности (то, что «лежит» (стоит) в руинах, принадлежит былому и не участвует в настоящем). Это прошлое, оставшееся в прошлом. Такой опыт отличен от переживания прошлого, которое не завершено (от эстетики старого в узком смысле), и мы определяем его как *опыт древнего*. Древняя руина – частный случай эстетики старого в широком смысле (старого как эстетического расположения, особенным которого оказывается прошлое).

Когда мы созерцаем руины как образ завершенного прошлого, разрушенность руин не становится центром нашего внимания, хотя и играет существенную роль в восприятии их древности, поскольку способствует концентрации внимания созерцателя на завершенности прошлого. Разрушенность в данном случае способствует восприятию древности сооружения. Когда внимание созерцателя оказывается сосредоточено на *разрушенности* здания безотносительно к прошлому – руины выступают в качестве предметного референта эстетики ветхого. Во встрече с руинами конечность (разруш*и*мость) сущего открывается в образе разрушенного строения (остатки здания свидетельствуют о его отсутствии), в то время как в акте созерцания ветхой вещи (ветхой

в узком смысле) в центре внимания оказывается ее пока-еще-присутствие. Переживание конечности сущего через образ разрушенного здания дает основание для выделения в рамках эстетики ветхого *особого региона опыта*, который можно определить как *эстетику разрушенного* (руинированного) *от времени*.

Отметим, что в том случае, когда руины воспринимаются как древние, их эстетическое своеобразие остается не до конца проявленным: для чувства завершенного прошлого (древнего) вполне подходят целые, не разрушенные формы (в том числе – архитектурные). Специфика руин как объекта эстетического восприятия наиболее полно обнаруживается в ситуации, когда внимание созерцателя сосредоточено на разрушенности, свидетельствующей о бренности руин иначе, чем тогда, когда объектом созерцания оказывается вещь, готовая вот-вот разрушиться.

Матиас Оберт

Художественная практика как культура тела

Понятие "культуры" в наше время в существенной мере отсылает к "культурам" во множественном числе, то есть этот термин либо относится к различной культурной приверженности, такой как "китайская культура" или "западная культура", или он используется по отношению к определенным соединениям жизни и стиля, таким как "поп культура" или "культура Старбакса". Таким образом, каждая конкретная "культура" может обозначать исторически сложившееся множество убеждений, верований и ценностных суждений, так же как определенные привычки, способы жизни и формирование взглядов на мир, манеру выражения себя в определенных эстетическом стиле, разделяемом данным сообществом. Более того, культура и культуры в наше время могут быть рассмотрены как диффузная "полифония" форм и сил, доминирующих как в отдельных людях, так и в больших, даже глобальных, сообществах, таких как [сообщество] приверженцев фейсбука, [которые] демонстрируют общую "культуру" потребления.

И все же, как таковая, культура всегда должна быть действенной, а, с другой стороны, любое человеческое действие с необходимостью будет иметь место в пред-данной социокультурной среде. С этой точки зрения, "культура" может быть скорее воспринята как общий идеал, основанный на формировании определенной человеческой

природы, в соответствии с гуманистическим проектом под названием "Bildung". Эта коннотация "культуры" как "культивации", "культивирующей практики" или "трансформации себя" в итоге исходит из того, что представляло интерес для позднего Фуко, а именно из определенных методов epimeleia heautou, "заботы о себе»", в классической и пост-классической античности, также как из идеи cultura animi, "культуры души и разума"[1]доминирующей в латинском мире в течение полутора тысячелетий. На другой стороне земного шара также существуют важные горизонты и способы личного роста и совершенствования, которые должны быть приняты в расчет и которые действительно определяют важную часть того, что обычно относят к "китайской культуре" под такими именами, как конфуцианская "культивация себя" (xiū shēn 修身), даосское "вскармливание жизни" (yǎng shēng 養生), буддийское "практическое упражнение" (xiū xíng 修行) , или просто такие общие идеи как "упражнение и воспитание" (xiū yǎng 修養), практика (gōng fū 工夫), или "упражнения дыхания" (qì gōng 氣功). Не стоит сомневаться в том, что все они включают особый тип "культуры тела", ибо все эти разнообразные виды "культивации" совмещают этические обязательства и ритуально определяемое поведение с эстетическими и стилистическими задачами, вовлекая в себя в то же время как психические, так и физические цели и усилия. Нужно отметить, таким образом, что "культура тела" не столько занимается телом как таковым, то есть конституцией, внешним видом, здоровьем и погоней за удовольствиями, на чем, как кажется, концентрируются современные модные "телесные культуры", но скорее ставит в центр собственные экзистенциальные проблемы или свое телесное "я", поскольку свое "я" всегда телесно воплощено. С другой стороны, по отношению к художественным практикам, нужно учитывать похожее "культивирующее" измерение, в той мере, в какой любая художественная практика сама по себе нацелена на то, чтобы быть живой интерпретацией или актуализацией, обновлением или изменением общих культурных черт. Это подтверждение и придание формы "культуре" посредством художественной "культивации" не в последнюю очередь опирается на наше телесное "я". Отношение между культурой и практикой, как я его понимаю, является внутренним. Любая форма

[1] Прим. Пер. На русский "cultura animi" обычно переводят как "культура души", но у Матиаса Оберта присутствует выражение "culture of soul and mind", т. е. "культура души и разума" или "культура души и сознания".

культуры должна быть понята в своей живой реализации, и область, где культура встречается с практикой, может быть рассмотрена как состоящая из личных, также как и из коллективных усилий. Культура, сама по себе, представляет некий тип практики, всегда являясь конкретной формой актуализации в истории человеческого само-понимания и придания человеком того или иного образа миру. Напротив, любая реальная человеческая практика может быть описана и корректно интерпретирована в своей значимости или вызвать адекватную реакцию только тогда, когда мы наблюдаем ее в историческом горизонте культурной формации.

Любая человеческая практика функционирует как реальное отражение культурных образцов (patterns), означает ли это их ритуальное повторение и сохранение в истории, или же некоторое отстранение средствами критического обновления.

Для того чтобы полностью охарактеризовать эту практику, недостаточно ответить только на вопросы о поддержании хорошей физической формы и развитии во время данной практики, о формальной структуре, в которой она осуществляется, также как и о ее внутренних силовых линиях. Любая конкретная практика должна быть отнесена к определенному типу того, что, как правило, зовется "культурой", культурой, обозначающей более или менее институциализированное целое общих форм отношения к миру и к Другому, также как и более широкую систему, в которой осуществляются серии индивидуальных усилий в придании формы своему собственному существованию. Вследствие этого, в аспекте такой практики, как художественная, кроме исследования целей и средств каждого единичного действия как такового, в центр исследования также должны быть поставлены общие интенции переданного путем практики смысла, превосходящие каждую отдельную практику и ее неотъемлемую телеологию, чтобы ее можно было отнести к сфере "культуры". В любой конкретной человеческой практике, и в особенности, когда мы говорим об искусстве, имеет место аспект "культивации", который должен быть принят в расчет, также как любая художественная практика сама по себе должна быть живой интерпретацией и актуализацией, обновлением и изменением общих культурных черт. С другой стороны, будучи сами частью мира, мы не просто "имеем тело"; мы также должны "быть нашим телом". Таким образом, мы "находимся в мире" посредством нашего телесного существования, и наше тело есть не что иное, как наш "доступ к миру" ("access to the world").

II. Транс-культурная феноменология

Когда на первый план выдвигаются вопросы, подобные обрисованной выше проблеме "культуры", именно феноменология может научить нас некоторым важным вещам, которыми обычно пренебрегают в рассуждениях о "культуре". К тому же, в наиболее общем смысле, существует довольно много идей и стимулов, которые можно было бы извлечь из дальневосточных жизненных практик, если исходить из транс-культурной феноменологии. Подобный феноменологический подход пытается, с самого начала, изучить человеческие переживания и феномены такими же яркими, какими они показывают себя философу, вне зависимости от их происхождения, социально-исторической принадлежности или культурной обусловленности (культурного фона). Здесь "транс-культурный" является термином, противоположным "интер-культурному" или "кросс-культурному". Эти распространенные выражения относятся в целом к пересечению хорошо различимых культурных блоков, и они почти с необходимостью включают в себя претензию на то, что исследователь не принадлежит ни к какому из этих блоков, находясь в поле исследования или "между" ("in-between"), или вообще вне этого переплетения. Однако это удобное допущение с очевидностью представляет весьма сомнительную предпосылку, сохраняя множество условий, ограничений, предубеждений и слепых зон, свойственных какому-то одному культурному влиянию, пытаясь в то же время преодолеть такой односторонний подход. Это легче всего понять, если мы посмотрим на последние десятилетия так называемых "кросс-культурных" и "интер-культурных" исследований, которые к настоящему моменту остаются глубоко европоцентричными и доказавшими свою неспособность даже воспринять настоящую инаковость и странность не-сконструированного Другого.

С другой стороны, под "транс-культурным" не подразумевается здесь какая-то "сверх-культурная" или в целом "универсалистская" установка, явно повторяющая

неприемлемые, и зачастую просто европоцентричные или империалистические предпосылки распространенных "интер-культурных" или "кросс-культурных" предприятий. И все же, так же как современная философия должна в определенной степени притязать на трансцендирование моно-культурных ограничений дискурса и мышления, для того чтобы не попасть в ловушку чистого релятивизма и субъективизма, термин "транс-культурный" обозначает здесь некоторые свойства феноменологического *ситуационизма*. Так как феноменологическое исследование реализуется в определенном времени и пространстве, т.е. привязано к определенному жизненному миру, оно всегда должно пытаться осознать более обширные структуры, наделяющие переживания смыслом, и как относящиеся к ситуации исследования, к ситуации Здесь и Теперь. Это требует более детального разъяснения.

Во-первых, особенно в современных обществах доминирует широкое многообразие культурных приверженностей и ресурсов, которые развиваются бок о бок и смешиваются, как хотят.

В современной ситуации мы находим различные феномены противоположных трансформаций разных культурных содержаний внутри каждого культурного сообщества, что одновременно демонстрирует признаки существенного стирания традиционных культурных различий. Так что любое четкое разграничение культурной принадлежности ("китайская" или "западная") выглядит просто смешно. Итак, "транс" здесь не означает какое-либо трансцендирующее "сверх", но скорее означает тип встроенного "сквозь" ("through"), так как культурные переживания различного происхождения проходят "сквозь" каждую современную культурную ситуацию и, так сказать, воплощаются в ней[2].

Во-вторых, по той же причине культурные феномены различного происхождения проходят в точности "сквозь" ("through") ту же самую ситуацию, в которой начинается определенное современное философское исследование, с самого начала превращая последнее непосредственно в "транс-культурный" вопрос. Любое изучение культуры или культур должно отказаться от предпосылки существования одной единственной культурной приверженности; иначе чужеродные "культурные" феномены просто не будут восприниматься так, как они есть в живом опыте. Однако это предприятие не обязано, в

[2] Mathias Obert, *„Begegnung mit der chinesischsprachigen Welt heute. Weder komparativ noch interkulturell“, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie 3.1 (2009), pp. 313–321.*

противоположность этому, требовать занятия некоей превосходящей позиции или, соответственно, некоего [положения] "между". Скорее само феноменологическое исследование, как только оно открывается феноменам, становится пронизанным транс-культурной ситуацией; оно не может не развиваться по тому пути, который соединяет различный культурный опыт в сфере феноменологического мышления.

В-третьих, "транс" также отсылает к интенции на разъяснение, которое разделяется или может разделяться другими; при этом транс-культурное исследование всегда является процессом взаимного участия (partaking) различных культурных напряжений и перспектив в общем философском проекте. Таким образом, критическая философская попытка "возвращения к самим вещам" сегодня неизбежно имеет "транс-культурную" динамику, причем философствование существенно децентрализуется, обращая одновременно внимание на различные культурные принадлежности и группы, точки зрения и текстовые ресурсы.

В-четвертых, учитывая общий подход Бернхарда Вальденфельса, философское мышление в своем истоке провоцируется тем, что ему чуждо внутри его собственного горизонта, и поэтому с самого начала нарушает любую заранее зафиксированную установку и любую устоявшуюся в культуре систему философствования[3]. Все сказанное еще более применимо к любому феноменологическому вниманию, направленному на такие феномены, которые включают какой-либо специфически культурный смысл и ценность. С этой точки зрения, феноменологическое описание и анализ должны быть осуществлены как пережитый ("pathic") феноменологический отклик на определенный культурно обусловленный запрос или вызов, осуществляемый тем, что чуждо, вместо того чтобы гнаться за универсально значимой оценкой фактов посредством чисто субъективных актов и размышлений.

Наконец, феноменологическое движение как таковое всегда остается неоконченным и бесконечным усилием по изменению самого мира, представляя таким образом тип трансформативного упражнения[4]. Это тем более так в случае размышления о феноменах, имеющих культурный смысл. Любое такое исследование практически создает новый тип культурных "сквозь" в той уникальной ситуации, к которой принадлежит исследователь.

---

[3] Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990; *Antwortregister*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994; *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002; *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

[4] Rolf Elberfeld, „Transformative Phänomenologie“, in: *Information Philosophie*, 5 (2007), pp. 26-29.

Феноменология не только имеет дело с феноменами, которые в действительности определяют доступ к миру, но в итоге *преобразует* феноменологический предмет теми способами, которые имеют отношение к культурной ситуативности исследователя, доказывая, таким образом, что она является в результате транс-культурной[5]. Транс-культурная феноменология совмещает разнообразные европейские и не-европейские горизонты понимания феноменов культуры и живого опыта, рассматривая их с позиции собственно философского исследования. Несмотря на связь с определенной ситуацией мышления, этот философский подход из-за его приверженности критическому мышлению и определенному типу "трансцендирующей" истины нужно отличать от просто филологических или исторических исследований культур, также как и от любых культурологических подходов, хотя можно сказать, что он в определенной степени похож на них в той мере, в которой должен опираться на те же ресурсы, взятые из различных европейских и неевропейских традиций, т.е. на литературные, художественные и практические материалы исследований. В результате, транс-культурная перспектива может оказаться полезной для философии в разных и многих отношениях, при этом феноменология строит существенно более жизнеспособный мост между различными философскими и культурологическими ориентациями, чем философское исследование, сосредоточенное в основном на понятиях и идеях. Если даже просто читать и перечитать Гуссерля под влиянием китайского культурного опыта или с точки зрения Китайских текстовых источников, то это может в итоге побудить к критическому переосмыслению основополагающих идей феноменологического движения. Феноменология оказывается еще более поучительной и обогащающей, как только в действие вводится философское описание и анализ, т.е. мышление, имеющее отношение к различным горизонтам и способам смыслопорождения, хотя и внутри основного горизонта феноменологической редукции. В особенности, такая тема, как "культура", может значительно обогатиться от подобного феноменологического подхода. Такое исследование может легче избежать неоправданного влияния закосневших понятий и идей, чем исследования, ориентированные больше на концепции. Кроме того, феноменология в меньшей степени

[5] Cf. Song Hao 宋灝, “Zhuanhua xianxiangxue yu kuawenhua zhexue sikao 轉化現象學與跨文化哲學思考” (Transformative Phenomenology and Transcultural Philosophical Thinking), in:《國立政治大學哲學學報》(*NCCU Philosophical Journal*), 25 (2011/ 1), pp. 47 – 68.

ограничена той одной-единственной структурой наблюдения и размышления, которая, к настоящему моменту, со своим "западным" Zeitgeist все в большей степени господствует в современном глобализированном философствовании.

В согласии с методологическим и содержательным планами, представленными выше, в этой работе я попробую приблизительно описать и проанализировать несколько примеров, для того чтобы показать, как древняя cultura animi может быть также пересмотрена с точки зрения "культуры тела", в той степени, в которой наш доступ к миру, наше бытие в мире, является тем, что в действительности реально находится под угрозой вместе с этой "культурой". С этой точки зрения, художественные практики, например такие, как живопись, открывают поле применения для такой "культуры", проходящей прямо сквозь наше телесное существование. Существует довольно много отношений, которые должны быть раскрыты при помощи феноменологической установки, между "культурой" и специфическими способами воплощения "культуры" в человеческой личности, опосредствованного художественными практиками. И все же, выбирая феномены из различных контекстов, для того чтобы описать характерный для них способ обозначения "культуры тела", никак не следует утверждать, что все эти примеры принадлежат к одному и тому же классу феноменов, или, что присущее им пространство (dimension) "культуры тела" является, так сказать, идентичным. Однако транс-культурное феноменологическое описание может помочь прояснить с разных сторон, что означает "культура" в действительности.

III. Танцующее тело

Очевидно, что некоторые культурные виды деятельности, такие как пение, театральные или танцевальные постановки все имеют дело в общем с практиками тела. Однако роль тела здесь в большой мере низведена до инструмента или средства (media) выражения. Редко можно встретить размышления, касающиеся "культивационных" последствий, которые эти художественные практики оказывают на уровне тела как такового, будь это тело исполнителя или публики. В этом отношении я кратко рассмотрю

в качестве сложного транс-культурного примера театр "Облачных врат" ("Юньмэнь" Yún mén wǔjí 雲門舞集) из Тайваня,[6] вбирающий в себя современный западный танец, способы исполнения, взятые из китайских театральных традиций, также как позы и движения, вырастающие из китайских боевых искусств.

Так же как древние средиземноморские цивилизации основывались на мореплавании, так и так называемая китайская "культура", можно сказать, опирается на стихию воды, с тех пор, как легендарный Юй (Yu 禹), впервые смог справиться с наводнениями. В китайской мысли можно найти множество указаний на преобладающий характер текущей воды. Например, в 78-ой главе книге Лао-Цзы (Lao Zi 老子) сказано, "Вода - это самое мягкое и слабое существо в мире, но в преодолении твердого и крепкого она непобедима, и нет ей на свете равного. Слабые побеждают сильных, мягкое преодолевает твердое. Это знают все, но люди не могут это осуществлять."[7] Некоторые важные характеристики танца "Облачных врат" могут быть прояснены в соответствии с этой эвристически ценной парадигмой. Например, такие представления как "Слушая реку" (Ting he 聽河) 2010, как и "Водяные пятна на стене" (Wulouhen 屋漏痕) 2012, демонстрируют лучшие образцы своеобразного стиля движения, осуществляемого человеческим телом, имитирующим воду. Танцоры двигаются скорее как летящие облака или как наступающий прилив, а не как отдельные тела. Представляется, что «движение похожее на воду» это феномен, на котором сосредоточены все усилия в этих двух произведениях. Хотя, на первый взгляд, этот танец может показаться чем-то таким, что одалживает свое тело определенному типу аллегории воды, а текучие движения танцоров могут выглядеть "представляющими" облака и потоки, этот тип символического прочтения все же весьма ошибочен, ибо стихия (element) влаги здесь, так сказать, вливается в тела танцоров, чтобы преобразовать все их виды движения тела фундаментальным образом. Это не представление потока воды, но воплощение определенного культурно оформленного опыта (переживания) стихии влаги.

Очевидно, что хореографом Лин Хвай-Мином (Lin Hwai-min 林懷民) главное значение придается не столько фигурам танца, впрочем, хорошо организованным, но

---

[6] Более подробно об этом см. Song Hao 宋灝 , “Dangdai wenhua yu shijian —yi Taiwan Yunmen wuji wei li 當代文化與實踐——以台灣雲門舞集為例” (Comtemporary Culture and Practice: Discussing the Cloud Gate Dance Theater from Taiwan as an example), in:《思想》(*Reflexion),* 9 (2008/ 5), pp. 1–32; Mathias Obert, „*Kultur, Natur und Tanz - Zur Trilogie Cursive des Tanztheaters Yunmen wuji 雲門舞集 aus Taiwan 台灣“, in: minima sinica 1/2009: 97–127.*

[7] Русская цитата по Ян Хин-шун. "ДАО ДЭ ЦЗИН" в двухтомнике "Древнекитайская философия". М., "Мысль", 1972. Прим. Пер. Оригинальная цитата по 天下莫柔弱於水，而攻堅強者莫之能勝，其無以易之。弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知，磨能行。

скорее конкретному способу, которым каждый танцор приводит в движение свое тело. Вообще говоря, танцоры, выходящие на сцену самостоятельно, группами или общей массой, быстро меняют свою позицию на всем пространстве огромной сцены или медленно движутся на заданных местах. Однако, большая часть движущихся конфигураций (patterns) напоминает текущую воду или плывущие облака благодаря тому, что танцоры спонтанно организуют места и способы взаимодействия и общения друг с другом, а не представляют заранее продуманный и строго упорядоченный двигательный импульс, рождаемый индивидуальным телом.

Хотя конкретный способ представления "Облачных врат" определенно заимствует нечто из репертуара современного танца и танцевального театра, каковым он становится на протяжении двадцатого века в Европе, Америке и на Африканском континенте, все же существует отличие, которым часто пренебрегают и которое в то же время является фундаментальным. Оно касается экспрессивного характера, функции и способов телесного движения, которые раскрываются в этих представлениях. Основное отличие от западного современного танца состоит в различной мотивационной структуре каждого отдельного движения, в своеобразной связи отдельных движений в единстве танцевальной фигуры, также как в конкретном расположении каждого танцора по отношению к его или ее окружению, т.е. к другим танцорам.

Для того чтобы в действительности осуществить сдвиг в традиционных способах движения тела, таких как современный танец или местная китайская опера, танцоры "Облачных врат" ежедневно обучаются мягкому варианту китайского Кунфу, назранного "Тайчи даоин" (taìjí dǎoyǐn 太極導引) своим основателем Шонг Вей 熊衛. Под влиянием этого метода, который может быть переведен как "руководство тайчи (taìjí), предельная точка поворота", танцоры достигают того, что их тела постоянно мягко двигаются, как если бы индивидуальные тела постоянно находились бы в потоке. Тело танцора в любой момент выглядит полностью контролируемым, и все же всегда находится в напряжении и готово к перемене положения и позы, своего направления движения, также как своих импульсов и сил по отношению к своему окружению и к движениям других танцоров.

Этот тип гибкой напряженности дан телу абсолютно естественным образом, в точности как его кожа, без очевидного вмешательства субъективного усилия или

намерения, возникающего изнутри индивида. Таким образом, то, что кажется строго определенным в своих границах человеческим телом, раскрывается в чистом движении как нечто текучее. Это все равно, что сказать, что тело танцора не ведет себя как вещь или органон, механистически или интенционально приведенное в движение. Кажется, что здесь нет внутреннего импульса, побуждения или предварительного размышления, заставляющего танцора действовать изнутри. Вся мотивация движения приходит извне, от других участников танца, или, точнее, от разнообразных движущихся конфигураций, [образуемых] всеми исполнителями, присутствующими на сцене в данный момент.

С самого начала самим своим движением тело [танцора] открывает себя воздействию своего окружения (milieu), и оно само, посредством своего движения, непрестанно отзывается на его призывы. Хотя источником каждого движения все еще, как кажется, является индивидуальное тело танцора, но то, на что в действительности направлено каждое движение или на что оно отвечает, в большой степени остается неясным. Таким образом, происхождение каждого отдельного танцевального жеста скорее должно быть найдено в ответном движении как таковом, которое всецело пронизывает, или даже конституирует, движение тела.

В определенном смысле, это плавное перемещение тел на сцене, очевидно не имеющее причины и цели, [и] даже не показывающее никакого четко очерченного результата и завершения, кажется ничем иным, как вечно меняющимся общим движением мира. Как если бы через одну только свою восприимчивость в действии тело танцора было использовано некоей анонимной силой, чтобы проложить новые пути в этом общем движении.

Итак, если любое танцевальное представление может притязать на то, что оно является элементом "культуры", каким же именно уникальным способом "Облачные врата" относятся к "культуре" или даже к некоторой особой "культуре"? Точнее говоря, какое они имеют отношение к тому, что может быть рассмотрено как "культура тела"? Рассмотрение танцевальной трилогии, имеющей дело с китайским искусством письма, называемым Курсив (Xingcao 行草), Курсив II (Xingcao er 行草貳), и Дикий курсив (Kuangcao 狂草), соответственно, относящегося к периоду между 2001 и 2005, скоро прояснит мою мысль. Эта серия основана и отражает опыты и методы написания

китайских иероглифов чернильной кистью. Таким образом, танцевальное представление может быть рассмотрено как символическое миметическое воспроизведение очертаний различных китайских иероглифов, также как и движений живого тела при письме, используя тело танцора подобно гибкой волосяной кисти. Так, танцевальное представление может быть воспринято как современная иллюстрация культуры письма. Танец кажется трансформацией статичного метафорического искусства - "искусства письма" и красоты китайского шрифта в подвижный элемент времени и скользящих ритмов. Однако в этих представлениях заключается нечто существенно более интересное. Это не танец, рассказывающий и выражающий данный культурный смысл, но скорее сами танцоры, которые путем живого перевоплощения общей культурной поведенческой практики письма кистью в медиа телесного движения во времени снова и снова вырабатывают конфигурации движения своего живого тела. Исполнители не столько "представляют" при помощи театрального мимезиса письменные фигуры, но скорее работают над своими телами согласно особенностям и законам движения, взятыми из письма кистью. Таким образом, участники представления, так сказать, превращают эти движения из представления современного танца в подробное исследование и разработку определенных схем двигающегося тела. Соответственно, эта художественная практика может рассматриваться как действительное усилие и упражнение в определенной "культуре тела", при этом эта "культура тела" является более или менее интенсивно разделяемой аудиторией.

Существенно не столько или не только оценить привлекательность манеры исполненя, т.е. [оценить] как танцоры воплощают и выражают характерный культурно сформированный тип тела - тип "китайского тела". Что более важно, это увидеть как танцоры действительно "существуют" ("are") в своих телах, как они "о-существляют свои тела" ("exist their bodies"): именно через разыгрывание представления танцоры дают своим собственным телам новую жизнь, т.е. особенный способ временн*о*го существования и бытия-в-мире. Все эти способы существования взяты в точности из закономерностей

движения, порожденных их *письменной культурой*. Этот феномен ведет, в частности, к пониманию различия между простым инкорпорированием данных культурных закономерностей в человеческие тела, с одной стороны, и действительным воплощением особых закономерностей своего собственного живого тела через влияние "культуры тела", т.е. посредством упражнения и практики в стиле или способе поведения — во владении своим собственным телом, так же как и в его бытии. Примечательно, что традиционные техники движения тела, исходящие из боевых искусств, претерпевают здесь метаморфозу, будучи использованы как ответный способ поведения, как в отношении непосредственного дружественного социального окружения, так и мира как постоянно меняющегося множества ситуаций. Таким образом, танец как "культура тела" означает практику во времени, *в течение которого* индивидуальное тело может наконец избавиться от своей внутренней агрессивности, чтобы превратиться в живое поле отзывчивого взаимодействия.

Именно благодаря закреплению децентрализованной отзывчивости и солидарности с другими в подвижном действии танцевальные представления "Облачных врат" в некоторой степени обретают анти-тоталитарное педагогическое качество, воплощая в себе импульсы определенной политической силы в отношении аудитории или целого общества. Аудитория в действительности побуждается "к пониманию" такого представления при помощи, т.е. под влиянием индивидуального тела. Участие в этом живом представлении "культуры тела" побуждает зрителя более или менее интенсивно переживать и проходить именно через эти ответные фигуры движения, которые он воспринимает на сцене, на уровне своего телесного "я". Он или она начнет воплощать подвижное представление в своем собственном опыте посредством телесного мимезиса, претерпевая, таким образом, трансформацию из зрителя в участника. Причем то, в чем аудитория тогда *принимает участие*, является не столько репрезентацией культурных образцов, таких как танцевальные движения, письмо чернильной кистью или текущая вода, но скорее выразительно мотивированные воплощенные ответные способы взаимодействия между индивидуумами. Зрительское участие (помощь) в этих танцевальных представлениях в итоге может быть равносильно реальному упражнению в движении тела, то есть в его или ее действительном, практическом упражнении в

социальной отзывчивости. Этот тип практики может быть рассмотрен как особая "культура тела" в той мере, в какой он выходит за пределы ментальных процессов, как и моральной культивации, для того чтобы непосредственно укорениться в живом теле аудитории.

IV. Китайское письмо чернильной кистью

Кроме современного танца, второй источник вдохновения содержится в китайском письме чернильной кистью, особенно когда последнее становится чрезвычайно утонченной художественной практикой, называемой "правило письма" (regulation of writing) (shū fǎ 書法), со всеми соответствующими обширными теоретическими материалами. Посредством игры с историческими стилями культуры на протяжении всей жизни (lifetime), искусство письма должно со временем приводить к некоторому виду личностной или даже социальной культивации. По этой причине, как и по другим причинам, китайское письмо кистью не может быть сведено к тому, что в Европе назвали "каллиграфией". Еще около 1600 нашей эры, Ксианг Му (Xiang Mu 項穆) подчеркивает само-культивационные и политические измерения в его "Избранных поговорках о правиле письма" “Refined Sayings on the Regulation of Writing”《書法雅言》: "Настроить правило письма - это как настраивается моральная установка людей; настроить моральную установку людей - это как защищается ведущий Путь совершенных."[8] Кроме его этической ценности, китайское искусство письма, интенсивно практикуемое в течении двух тысячелетий как самый центр так называемой китайской культуры, нужно понимать как наиболее важный способ, которым индивидуум обретает свое место в коллективной культурной истории сообщества. С другой стороны, старательно практикуя искусство письма, случается так, что индивидуум вписывает свое собственное я в традицию, в то же время допуская, подтверждая и обновляя ценность культурной приверженности. Однако, даже на эстетическом уровне, внимание концентрируется не на красоте завершенного

[8] Hua Zhengren 華正人 編, *Lidai shufa lunwenxuan*《歷代書法論文選》(*Anthology of Treatises on Ink Brush Writing Throughout History)*, 2 vols., Taipei 台北: Huazheng 華正, 1997, pp. 476-77:
正書法，所以正人心也；正人心，所以閑聖道也.

написанного произведения, но скорее на манере, в которой оно сделано. В основном учитывается контроль скорости, силы и веса, т.е. стремление вперед и задержка телесных сил во время ритмического акта письма. Именно сам сложный процесс письма вместе с моральными качествами и сиюминутным настроением писателя воплощаются визуально в написанных строках. Имеются жесткие конвенции, регулирующие это культурное упражнение, правила, касающиеся выстраивания каждого иероглифа, пропорций каждого штриха, возможных сокращений, различных положений руки, двигающей кистью, точек [приложения] силы и ослабления, также как и квази-музыкального ритма и темпа каждого движения. Так, в Китае искусство письма в основном состоит в тренировке *движения тела* на протяжении всей жизни. По этой причине письмо чернильной кистью не только считается видом телесного искусства,[9] но и подразумевает целостный подход к "культуре тела".

Широко известно распространенное упражнение в письме и переписывании знаменитых образцов снова и снова. И хотя этот вид "копирования" представляет миметическое основание практики письма любого человека, оно не нацелено на формальное воспроизведение. Скорее имеется тесная связь между письмом и формированием установки человека в живом воплощении образцов письма. Это означает, что личностная "культивация" здесь прямо проходит через телесное исполнение. Так, поэт Джианг Куи Jiang Kui 姜夔 династии Сун (1155 - 1221 гг. н.э.) рекомендует адептам по возможности начинать с переписывания, "для того чтобы дисциплинировать и соразмерять (give measure) свою руку".[10] Путем частого переписывания учащийся должен телесно вовлечься в м*а*стерскую манеру письма. В свою очередь, это упражнение постепенно сформирует его или ее телесную и моральную конституцию,[11] так как письменный стиль мастеров содержит определенное бытие-к-миру. Письмо чернильной кистью в действительности означает "работу над собой" (travailler sur soi-même).[12] Там, где обширная литературная традиция встречается с личным упражнением и художественной практикой, последняя существенным образом осуществляется как живое вовлечение индивидуума в более широкий социо-культурный контекст, так же как эти культурные черты и мотивации становятся инкорпорированными в личное существование пишущего. Подобно танцу, письмо чернильной кистью требует особых манер движения

[9] Jean François Billeter, *L'art chinois de l'écriture. Essai sur la calligraphie*, Genève: Skira, 1989, pp. *57–66 & pp. 85-87.*

[10] "Register of writing continued《續書譜》", ch. 8, On Copying〈臨摹〉, in:《歷代書法論文選》, p. 361: 以節度其手.

[11] Billeter, L'art chinois de l'écriture, pp. 157-195.

[12] Billeter, L'art chinois de l'écriture, p. 153.

руки, соответственно, движения тела, которое регулируется сложными видами (modes) отзывчивости[13]. Искусство письма в итоге состоит из тренировки и формирования отзывчивых способов (modes) личного поведения, воплощая эти практические образцы в жизни посредством телесных упражнений в письме. То, что может обрести в конечном итоге адепт этой "культуры тела", никак не ограничивается чистописанием. Смысл этого упражнения состоит в том, чтобы установить сложные и разнообразные способы действия в соответствии с миром. Живое отношение и доступ к миру становится глубоко укорененным в индивидуальном способе проживания своего тела.

Подводя итог, китайское искусство письма, когда оно понимается как культурная практика, не является чем-то посвященным литературной формации и эстетическому образованию; также она не представляет собой духовную инициацию, чтобы войти в так называемую "literati culture" (wénrén wénhuà 文人文化). Искусство письма на самом деле существенно сконцентрировано на личном культивировании на уровне самой практики и тела. В той степени, в какой все культивационные усилия в этой области необходимо проходят через и управляются телесными импульсами и телесным движением, искусство письма в принципе может рассматриваться как весьма утонченная "культура тела". С другой стороны, будучи глубоко индивидуализированной "инкарнацией" общей исторической культуры, письмо чернильной кистью борется за "культуризацию" ("culturization") телесного бытия человека. Когда "плоть" культурно оформленного мира, когда стиль культуры трансформируется в живую "плоть" людей, сама "плоть", индивидуально существующее тело, также трансформируется в "культуру". Другими словами, здесь живое тело не столько представляет собой средство (media) выражения, посредника, для того чтобы устоявшаяся культура по-новому манифестировала себя. Тело, благодаря своему движению жизни, превращается в необходимое основание становления самой "культуры", т.е. в место, где так называемая культура может действительно превратиться в живую "культуру". При этом проблема здесь не просто в инкорпорировании определенной культуры прошлого в живое настоящее, но в самом "воплощении" культуры как таковой, культуры, становящейся живым телом.[14]

---

[13] Более подробную дискуссию см. Mathias Obert, "Chinese Ink Brush Writing, Body Mimesis, and Responsiveness", *in: Dao: A Journal of Comparative Philosophy* 12:4 (2013), pp. 523-543.

[14] Mathias Obert, „Leibliche Mimesis und Selbstsorge in den chinesischen Künsten des Pinsels", in: Marcus Schmücker/ Fabian Heubel (Hg.), *Dimensionen der Selbstkultivierung. Beiträge des Forums für Asiatische Philosophie*, Freiburg/ München: Alber, 2013, pp. 396-426; Song Hao 宋灝 , "*You shenti xianxiangxue tan shufa gongfulun 由身體現象學談書法工夫論*", *in: Soochow Journal of Philosophical Studies《東吳哲學學報》, 28（2013/8）, pp. 39-69.*

V. Китайская живопись

Древняя китайская живопись, особенно в жанре пейзажа и в так называемой пейзажной живописи ("гора-воды" "mountain-water-painting" (shān shuǐ huà 山水畫),[15] тесно связана с описанным выше опытом письма чернильной кистью. Во-первых, "дыхание"(qì 氣) художника имеет решающее значение для любой картины, для того, чтобы нарисованные формы живо "задышали",[16] как говорится в знаменитом афоризме Се Хэ 謝赫 (работавшим между 479-502): "Дыхание и настроение означают живое движение"[17]. Глубокая аналогия с трактатом о письме состоит в том, что даже конкретные образцы движения руки и кисти иногда в подробностях обсуждаются в древней теоретической литературе о живописи, как если бы живопись зависела от виртуозности тела, а не происходила от зрения. Например, во время династии Мин 明, художник и теоретик Тан Инь 唐寅(1470 - 1523), обобщая сущность художника-мастера, высказывает такое убеждение, которое жителям Запада может показаться в определенной мере провокационным:

"Живопись в тщательной прорисовке похожа на стандартное письмо, живопись в свободном стиле похожа на курсивное письмо. И все это именно из-за тонкого совершенства обращения с кистью и поворота запястья. Если столь многих хороших каллиграфов в мире находят хорошими в живописи, то причиной этого служит то, что они ***никогда не медлят при повороте запястья и применении кисти***."[18] [Курсив мой – М. О.]

Очевидно, что китайская живопись прежде всего должна прибегать к беспрепятственному и гладкому движению руки, больше чем к наблюдению и композиции или к новаторскому применению линии и краски. В живописи тушью[19], в точности как в письме чернильной кистью, доминирует не глаз художника, а скорее его

---

[15] Mathias Obert, *„Ein Weltzugang im Bild. Für eine transkulturelle Phänomenologie des ästhetischen Verhaltens“, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 36.2 (2011/6), pp. 125–151;* Mathias Obert, *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München: Alber 2007.

[16] Mathias Obert, „Das Phänomen *qi* 氣 und die Grundlegung der Ästhetik in China“, in: ***Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*** 157:1 (2007), pp. 125–167; Obert, Welt als Bild, pp. 137-202.

[17] Gu hua pin lu 古畫品錄”, in: Yu Jianhua 俞劍華 編, *Zhongguo gudai hualun leibian*《中國古代畫論類編》(*Ancient Chinese Treatises on Painting, arranged by genre*), 2 vols., Beijing 北京: Renmin yishu 人民藝術, 1998, first vol., p. 355: 氣韻生動是也.

[18]《中國古代畫論類編》(Сборник сочинений по древнекитайской живописной теории), first vol., p. 107: 工畫如楷書,寫意如草聖,不過執筆轉腕靈妙耳.世之善書者多善畫,由其轉腕用筆之不滯也.

[19] Прим. пер. — Речь здесь идет о Гохуа - технике и стиле традиционной китайской живописи, в которой используются тушь и водяные краски на шелке или бумаге.

рука и ее способность решительно двигаться и поворачиваться. В согласии с этим общим убеждением, знаменитый живописец-монах Шитао 石濤 (1642–1718?) также убеждает учащегося "в основном обращать внимание на то, как двигается запястье".[20] Исходя из этой перспективы, выглядит вполне обоснованым, что тот же автор считает, что даже миметическое изображение деревьев зависит от правильного держания и движения кисти:

«Мой метод изображения сосен, кипарисов, старых акаций, можжевельников состоит в следующем: от трех до пяти деревьев вместе в их динамическом явлении подобны бесстрашным рыцарям, начинающим танцевать, наклоняющимся и поднимающимся, припадающим к земле и выплямляющимся, твердым или нежным. Двигая кистью и двигая запястьем, я изображаю их обычно так, как изображаю скалы. Или все пять пальцев, или четыре, или три всегда следуют повороту запястья и вместе с локтем выдвигаются вперед и отходят назад, объединенные все вместе в едином усилии. Там же, где движение кисти обретает наибольшую тяжесть, она должна касаться бумаги, как бы порхая над ней»[21] [Курсив мой – М.О.]. Этот подход к технике метафорического изображения (figurative depiction) при помощи движения руки и поворота пальцев в правильной манере, как кажется, сильно контрастирует с европейскими теоремами мимезиса и репрезентации. В отличие от того, что может ожидать читатель, кроме общих указаний в отношении положения тела в танце, не дано никаких дальнейших объяснений того, как в действительности должно *выглядеть* изображение различных типов деревьев. Вместо этого, автор делает исключительный акцент на самом процессе созидания живописи, представленный в его различном телесном исполнении. Так как динамические танцевальные образцы привлечены с самого начала, учащийся должен начать с телесного воображения и телесного мимезиса, перенимая многообразные отношения и движения своим телом, вместо того чтобы наблюдать как выглядит объект и представлять динамическое содержание очертанийв деревьев. Поэтому, учащийся должен фокусировать предельное внимание на своей руке, запястье и пальцах, так, чтобы живо перемещать кисть без сомнений и помех. Только таким образом художник может убедиться, что

---

[20] Yuanji 原濟, “Kugua heshang hua yu lu 苦瓜和尚畫語錄” (The Monk Kugua’s Recorded Sayings on Painting), part 6, Yun wan 運腕 (Movement of the Wrist), in:《中國古代畫論類編》, first vol., p. 151: […]
必先從運腕入手也.

[21] Kugua heshang hua yu lu, Abschnitt 12, *Lin mu* 林木 (Wäldchen und Bäume), in: Yu, Zhongguo gudai, first vol., p. 155:
吾寫松柏古槐古檜之法，如三五株其勢似英雄起舞，俛仰蹲立，蹁躚排宕，或硬或軟，運筆運腕，大都多以寫石之法寫之。五指、四指、三指皆隨其腕轉，與肘伸去縮來，齊並一力。其運筆極重處卻須飛提紙上，消去猛氣.
Ср. рус. перев.: Е.В. Завадская "Эстетические проблемы живописи старого Китая". М. 1975. С. 371.

реальная сила и вес чернильной кисти, использованной как инструмент, двигающийся вперед и назад по бумаге, не отображается непосредственно в графическом рисунке, появляющимся на картине. Подобно утверждению Теодора В. Адорно о том, что музыкальная интерпретация исходит из "восстановления кривой движения [музыкального произведения]" (Nachahmen der Bewegungskurve),[22] Шитао предписывает художнику достигать определенных движущихся образцов, чтобы создавать неподвижные изобразительные фигуры в убедительной манере. Когда художник сначала телесно подражает группе танцующих деревьев, для того чтобы адекватно ухватить их динамический внешний вид, этот метод напоминает об утверждении Мориса Мерло-Понти о том, что эскиз требует, чтобы художник прежде всего впитал структуру того, что изображается, чтобы позволить самому изображаемому объекту направлять каждое движение зарисовки через его или ее тело.[23] Все вышесказанное указывает на то, что даже миметическая репрезентация визуальных объектов в искусстве живописи не может быть сведена каким-либо образом к доминированию "визуальной культуры", к чему-то такому, как культурному усилению "универсальной точки зрения". В области живописи, также как и в письме чернильной кистью, "культура" оживает только тогда, когда все тело художника вовлекается в динамический, дышащий акт движения кисти, а художник путем телесного мимезиса сначала становится более или менее тем, что собирается нарисовать. Вследствие такого подхода к живописи, телесная чувствительность художника по отношению к динамическим совокупностям и феноменам, также как улучшение движения руки и запястья, являются необходимыми условиями успеха в художественной практике живописи. В области живописи также имеет место "культура тела", неотъемлемая от художественной практики изображения предметов мира. Эта "культура тела", в которой нуждается китайская живопись, в действительности совмещает художественное умение со средством установления связи с окружающим миром, так как последний пронизан динамическим смыслом. Также и зритель, [воспринимающий] живопись, может просто перенять это живое дыхание картины, в конечном счете преобразуя себя из простого наблюдателя в кого-то, чье отношение к миру, также как к своему телесному я, конституируется заново благодаря эффективности самого сгущения "культуры тела" художника на его картине.

Наконец, сама эта "культура тела", подразумеваемая в китайской живописи и эстетическом опыте, может также рассматриваться как [имеющая] оздоравливающее, целительное влияние живописи; т.е. посредством и во время художественной практики,

[22] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, p. 189.
[23] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, pp. 153-154.

художник может действительно приобрести более полный и более надежный доступ к своему жизненному окружению, так как это живописное упражнение проходит через само телесное бытие-к-миру художника. Это также верно в отношении эстетического опыта зрителя. С этой точки зрения становится понятным, почему живопись в древнем Китае, никак не была ограничена [кругом] профессиональных художников. Вместо этого, с самого начала, пейзажная живопись ("гора-воды"), которая в основном связана с фигурой буддийского художника-любителя Цзун Бина 宗炳 (375 - 443) и его основополагающего трактата "Введение в пейзажную живопись" (Hua shanshui xu 畫山水序),[24] уже обнаруживает стремление к само-трансформации, охватывающее тело и разум.

VI. Современная живопись

После этих наблюдений, принадлежащих к транс-культурному феноменологическому подходу, можно по-новому взглянуть на то, что называется модернистской или авангардистской живописью на Западе, если иметь в виду ее, как правило, игнорируемую, но глубокую связь с "культурой тела". Уже в конце 19-го столетия, можно найти первые размышления на эту тему. Например, Фридрих Ницше отмечал, как тесно связаны художественная практика и телесные проявления, т.е. как художественное созидание исходит из самопроизвольных телесных движений с их неотъемлемыми силами и побуждениями:

"надо представлять себе это состояние в первую очередь как принуждение и натиск, цель которых — избавиться от прилива внутреннего напряжения посредством всех видов мышечной работы и подвижности; затем — как невольную координацию этого движения с внутренними процессами (образами, мыслями, желаниями), как своего рода автоматизм всей мышечной системы под воздействием сильных внутренних возбуждений [...]."[25]

Как следствие, Ницше был одним из первых, кто принял во внимание, с позиции эстетики восприятия, что произведения искусства приводят в движение тело зрителей до того, как оказывают влияние на их ментальные состояния. Он пишет:

---

[24] Yu, Zhongguo gudai, first vol., pp. 583-584; Obert, Welt als Bild, pp. 203-243; pp. 432-443.

[25] Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887–1889* (Nachlaß Frühjahr 1888), 14 [170], in: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe* (herausgegeben von G. Colli und M. Montinari; 15 Bde., 2., durchges. Auflage; München: DTV, 1988), XIII, p. 356: “Man muß sich diesen [künstlerischen] Zustand zuerst als Zwang und Drang denken, durch alle Art Muskelarbeit und Beweglichkeit die Exuberanz der inneren Spannung loszuwerden: sodann als unfreiwillige Coordination dieser Bewegung zu den inneren Vorgängen (Bildern, Gedanken, Begierden)—als eine Art Automatismus des ganzen Muskelsystems unter dem Impuls von Innen wirkender starker Reize […].”Русский перев. дан по изд Фридрих Ницше, "Полное собрание сочинений в тринадцати томах", т. 13. М., "Культурная революция", стр. 326-327.

"Всякое искусство действует на мышцы и чувства подобно внушению [...]:оно обращается к подобного рода тонкой возбудимости тела. [...] Но еще и сегодня люди слышат мышцами, даже еще читают мышцами. "[26]

Теория искусства Конрада Фидлера приводит к более детальной, а также более конкретной разработке этого нового подхода к художественному творчеству.[27] Его исследовательская программа, касающаяся необходимого отношения между телесными состояниями и телесными активностями с одной стороны, и зрением – с другой, находит свое выражение в следующем утверждении: "Развитие визуального воображения [...] должно быть неотъемлемым от активностей тела".[28] Для Фидлера кажется очевидным, что тело художника не выполняет и не исполняет ментальные планы, но скорее тело руководит в художественном творчестве, так что даже влияет на визуальное восприятие и воображение. Художник видит и постигает только тогда, когда уже начал работать, т. е. двигать свое тело – таков, очевидно, тезис Фидлера. Такая установка напоминает Мерло-Понти, цитирующего Поля Валери, говорящего, что художник "привносит свое тело" (apporte son corps): "Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело."[29]

Однако не только культура живописи, как способ придания формы миру, затрагивает тело; обратное также верно: при помощи живописной практики художник может не только придать форму своему миру, но он или она действительно может изучить и вновь обрести свое телесное я в соотношении с видимым миром. Кажется, это то, что делал в своих работах поздний Ловис Коринт (1858-1925), боровшийся со своим телом, частично пораженным тяжелым инсультом с 1911 г., особенно если учесть большое количество его автопортретов. Это можно показать в деталях, сравнивая его ранние работы, такие как, например, его очень самоуверенный Selbstportrat mit Skelett в 1896 (München: Städtische Galerie im Lenbachhaus) с поздними, такими как его гравюра Tod und Künstler в 1921. Искусство Коринта постепенно претерпело метаморфозу, уводя его от визуального изображения и самоуверенного выражения к долгим художественным поискам своего отношения к миру.Центр тех импульсов, которые были решающими для

[26] Friedrich Nietzsche, Op. cit. pp. 296–297: “Alle Kunst wirkt als Suggestion auf die Muskeln und Sinne […] sie redet zu dieser Art von feiner Erreglichkeit des Leibes. […] Aber auch heute hört man noch mit den Muskeln, man liest selbst noch mit den Muskeln.” Русский перев. дан по изд.: Фридрих Ницше, "Полное собрание сочинений в тринадцати томах", т. 13. М., "Культурная революция", стр. 273-274.
[27] Konrad Fiedler, “Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit”, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst* (herausgegeben von Gottfried Boehm; 2 Bde., 2. Auflage; München 1991), I, pp. 163–167.
[28] Fiedler, *Schriften*, I, p. 167: “Die Entwickelung von Gesichtsvorstellungen [… kann] nur in der Entwickelung von körperlichen Betätigungen enthalten sein.”
[29] Maurice Merleau-Ponty, *L’Œil et l’esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p. 16: “C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture.” Русский перев. дан по изд.: Морис Мерло-Понти "Око и дух", М., 1992. С. 13.

его изобразительных форм, кажется смещенным, так сказать, от зрения или воображения и чувства, к ad hoc выработке ощущения собственной телесной конституции, ощущения, которое стало центром телесных рабочих процедур как таковых, также как самого телесного напряжения и усталости от созидания живописи большого формата, что является уделом того, чье тело наполовину парализовано.

Последний автопортрет Коринта масляными красками, Großes Selbstbildnis vor dem Walchensee (1924, München: Bayerische Staatsgalerie für moderne Kunst) наводит на размышления в этом плане. Жена художника, обращаясь к своему мужу, раскрывает обстоятельства, при которых эта картина была создана в течение одного дня: «Больно вспоминать, как ты стоял там в июльскую жару, без шляпы на голове, работая над картиной. К тому же слепящее отражение озера в зеркале […] Ты упорно работал над этой картиной. Она получилась изумительной. В ней отразился и весь Урфельд».[30]

Согласно этой цитате, художник, несмотря на инвалидность и уже немолодой возраст, добровольно, в течение долгих часов, выносил жару летнего солнца, также как бьющие в лицо и слепящие лучи отражения, для того чтобы одолеть этот пейзаж. И все же, с чем именно он боролся? С поздним "импрессионистским" изображением ландшафта? Со своим собственным подобием? Возможно, что не существует художественного мимезиса в вульгарном смысле, который можно было бы определить как центр этой работы, но скорее тип "телесного мимезиса", стремящегося к изобразительной репрезентации визуальных объектов при помощи и через свое тело. С этой точки зрения, труд физически ограниченного в своих возможностях художника Коринта состоит в преодолении своей собственной слабости, чтобы снова покорить место, где он жил в то время со своей семьей, чтобы снова обрести свое тело, как все это и было отражено и выражено в его картинах. Художник только тогда становится действительным для самого себя, становится самим собой, если он вырабатывает свой визуальный опыт при помощи самой телесной практики живописи. В итоге, Коринт, в определенной степени, мог обрести целительную среду и свое сугубо личное отношение к миру, возвращая себе свое энергичное «я», интенсивное чувство собственного существования в этом мире именно при помощи телесно изнуряющей работы, без которой он не мог обойтись в своей художественной практике.

Иными словами, "культура", вовлеченная в это творчество мастера, состоит не столько в личных достижениях творца в аспекте истории художественных стилей;

[30] Peter-Klaus Schuster and Christoph Vitali, eds., *Lovis Corinth* (München / New York: Prestel, 1996), p. 290: “Wenn ich daran denke, wie du daran gemalt hast, Stunden um Stunden lang in dieser Julihitze stehend, ohne Hut auf dem Kopf. Dazu der Widerstrahl des Sees im Spiegel ... An diesem Bilde hast du schwer gearbeitet. Es ist hinreißend schön geworden ... in diesem Porträt ist außerdem ganz Urfeld enthalten.”

сколько в его специфическом способе культивировать свое собственное существование, постоянно находящееся под угрозой утраты физической способностью держать и двигать кисть, лишь "пробиваясь" сквозь окружающий мир ("working himself through"), "пробиваясь" сквозь свое телесное состояние. Таким образом, живопись для позднего Коринта, все более и более становилась практикой его личной "культуры тела", трансформацией самого себя посредством художественной практики в то, на что он не мог бы больше претендовать, т.е. в сильное и независимое телесное я, или даже в того, кем он никогда не переживал себя раньше – в свое сокровенное бытие, свое истинное я. Теперь это новое я есть сам Коринт, смотрящий на нас с картины, давший себе новое рождение благодаря "культивационному" сражению со своим фактическим телом.[31]

В щтношении телесной ассимиляции художника с тем, что он изображает (мимезис посредством тела, так сказать, руководит визуальным наблюдением и концептуальными особенностями в художественном творчестве), Ричард Шифф открыл удивительную параллель с поздним Сезанном.[32] О картине Paysan assis (около 1900, Париж: музей Орсе) последнего, Шифф утверждает:

"Его "Сидящий крестьянин" обладает чрезвычайно вытянутыми, удлиненными пальцами. Это результат ощущения, рука художника чувствует, как рука модели могла бы ощущать в изображенной на картине ситуации."[33]

Более того, Шифф внимательно проследил это вмешательство телесных ощущений и телесных состояний в формирование картин во всем собрании работ "жестового экспрессиониста" Виллема де Кунинга. Согласно Шиффу, этот художник был особенно увлечен формированием и прояснением своих визуальных наблюдений путем кинестетического моторного отклика на воспринимаемые объекты, осуществляя, таким образом, "формирование материи в миметическом осуществлении физической взаимосвязи".[34] Именно предварительное воплощение воспринятых объектов в собственном телесном я художника направляет живописное, даже миметическое изображение этих объектов де Кунингом. Де Кунинг рисовал, опираясь в большой степени не столько на визуальное восприятие, сколько на особый тип "соматической техники"[35], т.е. на "воплощенное знание"[36] или "воплощенное умение"[37]. Шифф

[31] Cf. Maurice Merleau-Ponty on van Gogh in *La prose du monde*, Paris: Gallimard, 1969, p. 81.
[32] Richard Shiff, „de kooning controlling de kooning“, in: Cornelia H. Butler/ Paul Schimmel et alt., *Willem de Kooning: tracing the figure*, Princeton: UP, 2002, p. 160.
[33] Richard Shiff, *Between Sense and de Kooning*, London: Reaktion Books, 2011, p. 36.
[34] Shiff, Between Sense, p. 241.
[35] Richard Shiff, „With Closed Eyes: De Kooning's Twist“, in: *Master Drawings*, 40 (2002), [73-88] p. 76; Shiff, Between Sense, p. 159.
[36] Butler/ Schimmel, Willem de kooning, p. 157.
[37] Butler/ Schimmel, Willem de kooning, p. 158.

обращается к экспериментy де Кунинга по рисованию в темноте или с закрытыми глазами, чтобы объяснить эту процедуру -- она не должна раствориться в общих идеях о художественной "виртуозности":

"[Де Кунинг] облегчает рисование фигуры тем, что закрывает свои глаза, [...] исключая глаз из производства рукой образа, предназначенного для зрительного восприятия [...] Два чувства перестают поддерживать друг друга. [...] Де Кунинг открыл, что рисунки *могут быть сделаны, и возможно лучше сделаны, без визуального внимания*, направленного на модель в момент рисования."[38] [курсив мой – М.О.]

Во время самого акта рисования чувствительность тела и движение тела де Кунинга более или менее заменяют его зрение, для того чтобы сначала трансформировать телесную структуру изображаемого объекта в те тактильные качества, которые внутренне присущи самому процессу рисования как типу телесной динамики:

"Через жесты, которые естественно или даже неестественно приходят к нему, к его собственному ряду движений, он изменяет порядок анатомии, на которой концентрируется его зрение, превращая формы, которые можно увидеть издалека, в формы, порождаемые интимными тактильными ощущениями рисования и живописи."[39]

"Де Кунинг впитывал тело другого в свое, так что живопись свелась к действию из или сквозь телесные формы, которые могли бы принадлежать или ему, или кому-то другому."[40]

В итоге де Кунинг перестал рисовать, основываясь на зрении, но вместо этого выбрал путь телесного "поворота" как такового, в отношении которого Шифф ставит такой вопрос: "Что же именно представляли его миметические действия и вращение линий - его взгляд на тело другого, ощущение внутри своего собственного [тела], или природу определенной линейности?"[41]

Его ответ заключается в том, что живописная практика де Кунинга представляет собой тип "кинестетического действия", при помощи которого художник достигает цели, сплетая в одно целое себя и картину,[42] "пытаясь впитать (internalize) другого через его телесное действие".[43] Таким образом, художник в итоге рассматривается как преображающий свое телесное я в "место продуктивного напряжения".[44] Ирвинг Сандлер резюмирует эти наблюдения в следующем проницательном утверждении: "Де Кунинг

[38] Butler/ Schimmel, Willem de kooning, p. 163.
[39] Shiff, Between Sense, p. 103.
[40] Shiff, Between Sense, p. 105.
[41] Shiff, With Closed Eyes, p. 74.
[42] Shiff, With Closed Eyes, p. 77.
[43] Shiff, With Closed Eyes, p. 84.
[44] Shiff, Between Sense, p. 162.

приходит к своим сложным и чрезвычайно сильным экспрессивным образам в живописном как действии. Они воплощают его бытие-в-мире [...]."[45]

Согласно этому анализу из истории искусства (что очень похоже на описанный выше случай Коринта), де Кунинг очевидно также позволяет своему телесному процессу создания живописи со временем вытеснить его визуальное отношение к миру, как если бы из-за телесного мимезиса это была бы не просто модель, воплощающаяся в художнике, но сам художник становился бы инкорпорированным в свою картину, а картина в итоге становилась бы типом живого воплощения своего создателя.

Сказанное в отношении миметического или фигурального изображения верно также относительно анализа не-фигуральных художественных практик, таких, как "абстрактный экспрессионизм". Согласно историческим источникам, Джексон Поллок говорил о своем "бытии в холсте"[46]. Сандлер первый объяснил это "как индексы, то есть, как следы его телесных движений, его физические живописные жесты являются единым целым с его субъективными процессами".[47] Как результат, капающая техника, являясь типом "физиологического автоматизма",[48] должна быть воспринята как метод, которым художник инкорпорирует свое целое индивидуальное бытие, включающее все его телесные импульсы, в единое произведение искусства. Само художественное произведение служит художнику как средство поиска, так и устроения своего собственного я, в то же время переустанавливая соответствующее отношение с миром.

VII. Заключение

Суммируя то, что было показано в этой работе на нескольких примерах, "культура" не только должна быть понята как некоторый повсеместно разделяемый стиль формирования мира и взаимодействия. Когда говорят о культуре, слишком часто игнорируется ее глубокая укорененность в проявлениях (performances) тела. Таким образом, в основании того, что часто зовется "культурой", лежат феномены телесной "культивации" своей собственной личности, т.е. живое воплощение "культуры" методами

[45] Irving Sandler, *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, Lenox: Hard Press, 2009, p. 159.
[46] Sandler, Abstract Expressionism, p. 116.
[47] Sandler, Abstract Expressionism, p. 116
[48] Sandler, Abstract Expressionism, p. 107.

различных типов "культуры тела". Такая "культура тела" может не только быть задействована в разнообразных этических и религиозных упражнениях "само-культивации". Ее следы должны быть найдены в более широкой сфере человеческого поведения, т. е. в художественных практиках. С этой позиции, искусство - это не столько активность, неким общим способом относящаяся к некоторой конкретной "культуре" и участвующая или создающая "культуру". Скорее искусство обозначает различные практики, направленные на действительное "воплощение" данной культуры в существование человека ее практикующего; при помощи художественных процедур "культура" может быть наделена живым телом, получить свое специфическое "воплощение". С другой стороны, художественные практики могут быть поняты как тип живой "культуризации" человеческого опыта, т.е. человеческое бытие может мутировать в "культурное бытие" посредством художественной практики. Это означает, что путем вовлечения в художественную "культуру тела", человек может найти или обосновать свое ближайшее отношение к окружающему миру как принесенное и поддержанное его или ее живым телесным я.

Эта работа не подразумевает, что такие многообразные феномены "культуры тела", как рассмотренные выше, отвечают одной структуре и цели. Однако то, что здесь на первом плане, так это фундаментальное отношение между "культурой" и специфическими способами "воплощения" культуры в человеке, опосредствованное художественными практиками. Таким образом, если быть осторожным, чтобы не сгладить принципиальные различия, этот транс-феноменологический подход высвечивает как минимум две отдельных черты. Во-первых, можно лучше понять как любая "культура" в реальности опирается на человеческое тело, даже если она не опирается на действительную "культивацию" телесного я. Во-вторых, и это показывают в особенности китайские примеры, как художественные практики не только производят культурные артефакты, будучи "культурными" в поэтическом смысле, но также тесно переплетены с живым отношением к миру, с человеческим опытом.

Как обсуждалось выше, телесно обусловленные практика живописи модернистских и авангардистских художников представляет, как минимум для них самих, а возможно

также и для зрителя, разработку их живого доступа к миру, то есть метод, при помощи которого человек может вновь обрести мир. При этом этот мир, "инкорпорированный в картину", не принадлежит к какому-либо мировоззрению культурного мира прошлого, выраженному в различных живописных стилях; он открывает теперь новое измерение культурной реальности, то есть действительную возможность для человека стать телесно вовлеченным и переплетенным с его или ее миром. Художественная практика к этому моменту перерождается в некоторый тип "культуры тела", исполняемой художником, также как и до некоторой степени любой сочувствующей аудиторией. Эти современные тенденции западного искусства действительно демонстрируют известное сходство с художественными практиками и идеалами literati culture древнего Китая, особенно с утонченным искусством письма чернильной кистью и пейзажной живописью, и то и другое было кратко проанализировано в предыдущих главах. Феноменологический подход, осваивающий место между западной и китайской мыслью, помогает прояснить не столь просто обнаруживаемые тенденции общей "культуры тела" в различных социо-культурных и эстетических контекстах. При этом весьма необычная форма современного танца, а именно, в "Театре танца облачных врат" из Тайваня, обсуждаемая в самом начале этой работы, в действительности соединяет Китай и Запад, древние традиции и современные художественные практики довольно сложным образом. Если смотреть из этой философской перспективы, танец "Облачных врат" воодушевляет для [открытия] новых художественных измерений, также как и для будущего философского исследования телесного смысла любой "культуры".

Перевод с англ. А.В. Манучаровой под редакцией В.И. Молчанова и И.П. Карезиной

Нина Сосна

К вопросу об эстетичности технического опосредования

История эстетики указывает на два предела, между которыми колеблются интересы ее исследователей: предмет, наделяемый качествами красоты или безобразного, и ощущения или переживания, которые возникают в связи с этим предметом. Интерес перемещался в диапазоне между этими двумя пределами, склоняясь к определению то «объективной красоты», то «эстетического чувства» или «эстетического опыта». В движении этого интереса была некоторая плавность, или, если воспользоваться терминологией классической физики, равномерность: между одним и другим, между предметом и переживанием не предполагалось преград, препон, препятствий, которые могли бы заслонять собой предмет или модифицировать его воздействие. Однако к последней трети двадцатого века благодаря деятельности художников-модернистов, с одной стороны, и развитию техники и технологий, с другой, внимание стали привлекать «экраны», «ящики», «носители» и «средства», оказывавшиеся *между* предметами и теми, кто испытывал переживания и эмоции. Традиционно занимавшаяся проблемами восприятия эстетическая теория натолкнулась на чужеродную материальность «посредников», которые отличались как от предметов эстетических оценок, так и от переживаний, вызванных этими предметами. Тот факт, что посредники производят дополнительные эффекты, не мог не привлечь внимание специалистов по эстетике, как он привлек внимание всех пишущих о медиа. На некоторые из этих эффектов и их значимость для эстетических теорий настоящего времени мы и собираемся указать в рамках этой статьи.

1.Роль теорий медиа

«Средства», «носители», как до этого «ящики» и «экраны» - предмет специального изучения медиатеоретиков. Сегодня они уже имеют представления об устройстве компьютера, развитии языков программирования и предложили множество определений медиа, большинство которых исключает человека с его восприятием из воспроизведения медиафункций. И Ф.Киттлер писал, что «... технические медиа являются моделями так называемого человека именно потому, что они разрабатываются ради стратегического ниспровержения его чувств»[1] Но на этапе дисциплинарного оформления исследований медиа— около полутора десятков лет назад — еще описывались связи человека и аппарата, человеческого и технического. И хотя эпоха, классическая для эстетиков, а именно, связанная с традиционными представлениями об искусстве (по некоторым оценкам, 1500-1900 н.э., по другим — начиная с эпохи античности), уже была вынесена ими за скобки и не считалась преимущественным материалом для работы, какие-то формы (прото)искусства еще вызывали интерес[2]. Взоры обращались к далекому периоду наскальных рисунков, и многие медиатеоретики тогда вновь открывали для себя идеи А. Леруа-Гурана, интересовавшегося проблемами доисторической технологии и эстетики. Конец 1990-х и начало 2000-х были ознаменованы также и поисками других моделей взаимодействия (прото)технического и (прото)человеческого, отличных от известных Западу[3]. Важно подчеркнуть, что в один ряд с портретами, бывшими ранее предметами исключительно эстетических исследований, ставились рисунки пещеры Ляско, посмертные маски, геральдические щиты, вотивные предметы для того, чтобы в этом многообразии форм почерпнуть материал для прежде всего антропологических изысканий и выяснения роли медиа именно в антропологическом контексте. Медиа не определялись четко, но связывались с функцией «освобождения чего-то от тела и сохранения его где-то вовне» (М.Щульц). То есть несмотря на кажущийся эстетический характер анализируемого материала (главным образом данные взгляду объекты), акцентировались не эстетические качества этих предметов, а онтологический характер их связи с

1 См.: Киттлер Ф. Оптические медиа. М.: Логос/Гнозис, lettera.org, 2009. С. 31.

2 Среди работ такого типа можно назвать Macho T. Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. F-am-Main: Suhrkamp, 1995; его же Vorbilder. München: Fink, 2011

3 Один из самых крупных и известных представителей этого направления — Ханс Белтинг, автор не только ставшего классическим исследования об изображениях, которые изготавливались вне живописного канона, вне представлений о картине, и значит, фактически вне парадигмы искусства, но и чуткий к проблематике медиа исследователь, выпустивший множество работ об определении медиа и «медиального». См. Например: Belting H. Das unsichtbare Meisterwerk : die modernen Mythen der Kunst. München : Beck, 1998; его же Darstellung : Korrespondenz : Interventionen. Wien ; New York : Springer, 2000; его же Menschenbild und Körperbild. Münster : Rhema, 2000; его же Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft . München: Fink, 2001

глубинными структурами человеческого, подчеркивалась роль этих предметов в формировании человека несколько тысячелетий назад. Не случайно на рубеже XX и XXIвв. развивается движение медиаантропологии.

В дополнение к этому можно встретить множество примеров, которые с оговорками можно называть эстетическими, и у одного из основателей более техницистской версии теории медиа, Маршала Маклюэна. Для иллюстрации тезисов своей теории он использовал «объекты», давно вошедшие в анналы эстетических исследований, а именно пьесы Шекспира и эпос Гомера. В этом видны, конечно, принципы работы, усвоенные в предыдущей литературоведческой деятельности, однако очевидно и стремление описать нечто новое, т.е. способы взаимодействия органов чувств со средствами, которыми доставляется «сообщение» в широком смысле (сообщение как часть знаменитого лозунга medium is the message). И для этого, несомненно, нужно было пересмотреть значимость героического эпоса и попытаться уровнять его с телевизионной программой. Отметим и здесь подвижность эстетических категорий, которые могли применяться не только к образцам высокой драмы (каковая была предметов анализа, например, Аристотеля), но к образцам в культурном отношении низовым и массовым ради поиска нейтрального в оценочном смысле «сообщения», адресованного органам чувств. Эстетическое на этом этапе могло означать связь с органами чувств и не более: исконный «айстезис» как просто чувственное восприятие, без смысловых глубин и до появления оценок.

С именем Маклюэна связан и другой принципиальный момент. В формулировках его теории уже виден этот «посредник» - нечто отличное от сообщения и воздействующее на органы чувств самим материальным фактом своего существования. Вспомним маклюэновскую идею о «расширении чувств», о «технологическом расширении нашей центральной нервной системы», о подзаголовке одной из главных его работ, наконец. Во «внешних расширениях человека» важно не только представление о прямом сочленении технических средств и человеческих органов в форме специфических «протезов», как их называл Маклюэн, но и момент столкновения (шока, как писал Маклюэн) с новыми средствами как с препятствиями (на уровне ощущения, эмоционального переживания), и лишь затем — привыкание к новым средствам, вырабатывание навыков их использования, привыкание и ассимиляция. Конечно, Маклюэн видел единственный вектор этого

процесса — расширение вовне; разумеется, он не подвергал сомнению ассимиляцию как необходимое следствие столкновения со вновь возникающими медиа и показывал их внедрение уже в телесные и биологические структуры. Однако неизбежность этой ассимиляции была одним из сильнейших поводов для создания его теории, которую можно рассматривать как призыв обратить внимание на новые технологии *до* или *вне* их приятия и использования. И не случайно момент столкновения с медиа как чужим, мешающим, раздражающим, неестественным, неудобным был им так или иначе тематизирован.

Таким образом, в начале исследователи медиа и новых технологий видели связь человеческого тела и его органов чувств с «посредниками», воспринимая эту связь как прямую, то есть стремились соединить «средство» и тело в некоторый комплекс.

2.Техно(логическое) возвышенное

Развитие линии привыкания и ассимиляции, намеченной Маклюэном, видно в использовании термина «технологическое возвышенное». Показательно, что на начальном этапе практики этого использования момент «чуждости» (которую можно связать с «шоком» в рассуждениях Маклюэна) также присутствовал, но впоследствии был нивелирован. Рассмотрим это подробнее.

Если в «Критике способности суждения» Канта чувство возвышенного связывалось с воздействием несоразмерных человеку природных объектов (примером Канта были горы), то «техновозвышенное» провоцируется вызывающе непонятными и плохо контролируемыми техническими устройствами и технически генерированными объектами, принцип действия которых неизвестен зрителю. Очевидно, это нечто большее, чем страх перед техникой (одним из проявлений которого некоторые считают даже введение М.Хайдеггером термина Gestell). На начальном этапе использования этого термина предметом исследования были мосты, небоскребы, фабрики[4] - то, что можно было называть рукотворной средой, но не обязательно дружественно расположенной к человеку.

Сегодняшние сторонники использования термина «технологическое возвышенное»[5] утверждают, что техника не добавляет ощущению возвышенного ничего,

4 См.: Nye D. Amercan Technological Sublime. Cambridge, MA: MIT Press, 1994

5 Признательна Ксении Федоровой за предоставленные пояснения и примеры из современного искусства, в том числе саунд-арта.

кроме «интенсификации». Что же интенсифицируется? Возможно, психо-соматические реакции. Например, сторонники использования техновозвышенного предлагают обратить внимание на то, как в медиаискусстве используют проприоцепцию — ощущение положения частей собственного тела относительно друг друга и их движения: выставочное пространство наполняется светом особого типа и искусственным туманом, или же на поверхности стен располагаются сенсоры, реагирующие на движения посетителей. Они распознают движение и информируют об этом систему, которая изменяет проекции, наклон поверхностей, свет и звук, генерируя так называемые softspaces. И хотя сначала эти изменения вызывают дезориентацию, впоследствии возникает нечто вроде «телесного аналога энтузиазма»[6]. Так как работу проприоцепции трудно фиксировать, активация ее технологическими средствами может позволить не только представить ее, но и «искусственно нарастить». Техническое воздействие такого типа, как утверждается, «не дистанцирует человека от самого себя, а возвращает его самому себе, делая восприятие более аутентичным», «служит утверждению субъективности в ее онтологических основах и ведет к синтезу субъекта на более глубоком прекогнитивном уровне». То есть предполагается, что интенсифицируются не только реакции субъекта: он синтезируется иначе. Но что происходит с субъектом, осуществляющим синтез с технологическими устройствами? Находим такой ответ: «попадая в зону внутреннего телесно-аффективного опыта человека, «другое» перестает быть другим, однако другим становится сам субъект, реакция которого единственно и обуславливает появление возвышенного. Технововзышенное тогда следует определять как ощущаемое не столько «человеком», но самим «другим» в нем, или же новым «гибридным», преобразованным субъектом»[7].

Отметим два момента этого рассуждения: во-первых, очевидную неагрессивность softspaces, о которой говорят и этимология термина[8], и их конструктивная транзитивность. Эти пространства задаются так, чтобы не столько помещать зрителя, точнее, участника перед каким-либо экраном, но охватывать и окружать его со всех сторон, по возможности редуцируя и сглаживая момент перехода — зритель-участник *уже* в среде, с которой он *уже* взаимодействует, более того, переходит вместе с ней в дополнительные состояния, при этом не возникает реакций неприятия, отторжения или отчуждения, тем более шока.

---

6 См.: Федорова К. «Технологическое возвышенное» и проприоцептивные медиа // Медиа: между магией и технологией. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 54-55; здесь же приводятся примеры взаимодействия с искусственными средами такого типа, отличающихся от виртуальных сред, оперирующих интерфейсами, шлемами, рамами и другими знаками проведенных между пространствами границ - «Не спеши» Олафура Элиассона (2008) и др.

7 Там же, с. 49 и 53 соответственно.

8 Soft - «мягкий» (англ.). Softspace — не холодное пустое пространство, которое можно представить очищенным от каких-либо объектов; softspace — пространство взаимодействия, в этом смысле в чем-то сближающееся со «средой». При этом это пространство спроектированное, обеспеченное технологически (при помощи software — программного обеспечения).

Во-вторых, автор не случайно называет создателей этих работ «не столько художниками, сколько архитекторами и дизайнерами», что указывает на то, что пространства эти предназначены для использования как продукт дизайна, как строение или предмет интерьера. Возникает вопрос о том, в какой мере эти «окутывающие» явления следует описывать с помощью производных категории возвышенного?

Ведь противоречивое чувство, характеризуемое и болью и радостью, и депрессией и экзальтацией, появляющееся под именем возвышенного между XVII и XVIII веками, описывается, например, Ж-Ф. Лиотаром[9] как воздействие невыразимого, нефигуративного, «истинно величавого», неизмеримого, безмерного, нарушающего все возможные правила, вызывающего шок, неопределенного, расстраивающего работу способностей восприятия и суждения и вызывающего напряжение между ними, вплоть до разрыва, не говоря уже о невозможности как-либо это использовать.

Подчеркнем этот момент разрыва, который был важен для интерпретации возвышенного внутри «французской теории». Ж-Л. Нанси, анализируя схематизм Канта, связывал действие возвышенного с открытостью безграничному, с выходом к пределам (пределам ощущения, пределам эмоции, пределам воображения), с опасным «движением формы без форм» - фактически, в связи с возвышенным речь идет о прерывании, о цезуре, синкопе. Нанси называет это «быть выставленным», и это ситуация, в которой субъект не совпадает с собой.

Названные французские авторы если и связывали аналитику возвышенного с какими-либо примерами, то чаще всего с примерами из области модернистского искусства, вне воздействия новых технологий и медиа. Известно множество работ Лиотара о М. Дюшане и Б. Ньюмане, что дало повод, например, Дж. Райхману утверждать, что после Адорно не было теоретика, настолько занятого проблемами эстетики, как Лиотар. Причем эстетика рассматривалась им не как высокое «оценивание» произведений или вспомогательный материал для исторического исследования, даже не как теория, но как освобождение чувственного от «репрезентации» и связанного с ней «дискурса» ради экспериментирования. Однако в этих экспериментах не было места для

9 См.: Lyotard J-F. Le sublime et l'avant-garde // Lyotard J-F. L'Inhumain: Causeries sur le temps. Paris: Galilée, 1988.P. 104-110

новых медиа. Лиотар проявлял к ним интерес,[10] однако тот же Райхман считал, что Лиотару не удалось ни показать, каким образом происходит взаимодействие чувственного и технического, ни спровоцировать эксперименты расположением экспонатов и дизайном залов. Он пишет: «*Старинные* стратегии «плохой формы» или «бесформенного», когда-то направленные против «музея без стен», не кажутся применимыми к этим условиям (превращения жизни в нечто искусственное -"artificialization of life" — НС); и *эстетические, «антиэстетические» и просто неэстетические* объекты Les Immateriaux легко сосуществовали друг подле друга, выставленные напоказ без всякого порядка, как в аэропорту»[11].

Иными словами, так используемое «технологическое возвышенное» фактически описывает ситуации, которые Маклюэн характеризовал в терминах «расширения чувств». Как и в случае Маклюэна, если что-то подобное «шоку» вообще имеет место в новых медиаусловиях, он преодолевается, и воспринимающий субъект вовсе не теряет своей цельности, а напротив, обогащается б*о*льшим количеством знаний о себе. Тогда едва ли возможно говорить о том, что «технические медиа же, хотя и являются опосредствующим звеном, углубляют и «укрепляют» … становление самотождественности». Самотождественность здесь — важная задача, так как вышеописанные ситуации задействования той же проприоцепции не только не выводят субъективность за свои пределы, не выставляют ее из себя и едва ли приближают к границам опыта, но лишь позволяют ей обнаружить действие принадлежащих ей механизмов, в том числе телесных. Среда, которая создается искусственно в этих работах, не выглядит чужой, отчужденной: она несколько дезориентирует на первом этапе, но на втором, при взаимодействии с ней посредством тела, ведет к образованию позитивных эмоций. Она «мягка» и вызывает позитивно маркированные ощущения. Как и предупреждал порой Маклюэн, «воздействие технологии происходит не на уровне мнений или понятий; оно меняет чувственные пропорции, или образцы восприятия, *последовательно и без сопротивления*»[12].

Снова подчеркнем ассимилирующий, на наш взгляд, характер воздействия технологического возвышенного, которое скорее лишь по видимости оперирует экспериментами с органами чувств, на деле же программирует телесное взаимодействие и

10 Помимо многочисленных выступлений на связанные с медиа и технологиями темы Лиготар выступил куратором выставки Les Immateriaux в центре Ж.Помпиду в 1984г.

11 См.: Rajchman J. Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics // October, Vol. 86, 1998. P. 17(курсив наш — НС).

12 Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.-Жуковский: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. С. 22 (курсив наш – НС)

способы «сращивания» с техническими средствами или даже средами, под которые индивидуальный зритель или, точнее, пользователь, должен так или иначе подстраиваться. Иными словами, это движение совершенно в другом направлении, чем то, в котором собирался развивать свой анализ Лиотар, обсуждая виды экспериментов с освобождением чувственности не только от дискурсов, но и от коммуникации, обеспеченной техническими устройствами. Вопрос, который ставят в отношении эстетики «практики технологического возвышенного», если позволительно так их назвать, касается способа восприятия: что воспринимается на чувственном уровне, чужое или же ассимилированное и сконструированное так, чтобы элиминировать шоковое воздействие? Верно ли будет утверждать, что первая альтернатива будет примером (квази)непосредственного эстетического опыта, а вторая – опосредствованным, слабым, стертым, рассеянным, диффузным отношением к тому, что где-то вдалеке скользит мимо органов чувств и «просматривается» ими?

3.Мягкое рассеивание

Схожий механизм изменения восприятия может быть описан не только через «смягчение» действия возвышенного посредством техники, но и через констатируемую исследователями редукцию избыточного, трансцендентного, трансгрессивного. Если сравнить ситуации искусства начала XX и начала XXI века, то вывод окажется именно таким. В двадцатом веке большая часть воздействия искусства была связана с выходом за пределы, с переходом границ, трансгрессией. Художники модернизма нарушали табу, шокировали аудиторию и стремились выйти за границы буржуазного «хорошего вкуса». От Стравинского и дадаистов до Батая целью было ошеломить, оглушить аудиторию, передвигая границу дозволенного все дальше и дальше. Тогда оскорбительность была мерой успеха.

Сегодня ситуация изменилась. Никто в действительности не скандализован фильмами Квентина Тарантино. «Эксцессивное больше не проблема... Всякое предполагаемо “трансгрессивное действие” расширяет поле капиталистических

инвестиций и открывает для захвата новые территории. <...> В таких условиях ничто не ценится так, как эксцесс - чем дальше вы пойдете, тем больше можно пытаться капитализировать»[13]. Йогой занимаются не для того, чтобы выработать навыки перехода в другое состояние сознания, но чтобы достичь показателей хорошей физической формы и привлекательности: подняться выше среднего уровня, но не переходить грань. Незападную музыку, иногда называемую этнической, слушают, чтобы удовлетворить “аппетит к чуждому”, которому способствует “кочевничий эклектизм” пользователей сети Интернет.[14] Так западная культура (в частности, хипстеров) демонстрирует, что способна слушать необычные мелодии, находиться “на гребне волны”. Удовольствие тогда исходит не от приятия или неприятия различия, но от оптимизации и развития собственных способностей. Так происходит снижение интенсивности существования, которое не успевает узнать свои пределы и вовсе к этому не стремится. Опыт восприятия, который раньше был связан с немногочисленными (иногда привилегированными) группами, используется в качестве модели для получения удовольствия от прослушивания музыки широкими аудиториями. Поэтому даже эксперименты с пороговыми воздействиями на органы чувств и даже использование соматических реакций (слишком яркие пульсации света, слишком неприятные звуки — физиологически неприятные, слишком громкие и низкие, заставляющие воспринимать уже не столько ушами, сколько ощущать звуковые колебания телом), возможные в небольших пространствах частных галерей, обычно вызывают осторожную реакцию, балансирующую на грани неприятия[15].

Увлечение техническими эффектами теперь нередко провоцирует реакцию отказа — отказа рассматривать слишком агрессивно действующий «объект» на выставке, отказа пользоваться сложно устроенным гаджетом, отказа признавать новизну за медиа последних лет по сравнению с предшествующими эпохами и т. д. Эту реакцию можно рассматривать как защитную или упреждающую появление шока (если рассматривать стадии, выделенные Маклюэном, как актуальные сегодня), а можно, продолжая следовать логике «смягчения» воздействия возвышенного и сберегания от трансгрессивных разрывов, сделать предположение о том, что такая реакция объяснима уже сложившимися привычками взаимодействия с техническими устройствами определенного типа,

13 См.: Shaviro S. Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption // e-flux, 2013. http://www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption (дата обращения: 27.07.2014).

14 См.: James R. Loving the Alien //*The New Inquiry*, Oct. 22, 2012.

15 Ср. реакции на выставку Vom Funken zum Pixel (2007-2008,Walter-Gropius-Bau, Берлин).

привычками, характеризующими такой вид эстетического опыта, который некоторые исследователи называют «нарушенным», другие — обедненным и слабым, третьи — подлежащим исследованию с позиций фармакологического подхода [16].

На наш взгляд, совершенно не случайно, что, при способности медиа модифицировать сообщение начинает цениться «информация в плохом качестве», что подразумевает «нарушенный эстетический опыт» и снижение роли восприятия.

Чтобы лучше понять, что здесь имеется в виду, остановимся на двух показательных примерах, которые разбирает в своей книге об эстетике Интернета итальянский исследователь и независимый куратор Вито Кампанелли[17]. Один пример — способ изготовления нелегальных копий фильмов (cams), другой — формат распространения аудиозаписей mp3. В обоих случаях действует один и тот же принцип, и разбираются эти примеры для того, чтобы с отсылками к визуальному и аудиальному материалу продемонстрировать то, что автор называет «disturbed aesthetics experience». Известно, что просмотр копий фильмов, которые можно найти в сети, возможен благодаря тому, что они менее «информативны», чем оригинальные версии, поэтому занимают меньший объем и для их обработки оказывается достаточно программ современных персональных компьютеров, справляющихся со сжатыми файлами. Формат сжатия является в этом случае компромиссом между качеством фильма и размером файла. Cams — это копии, которые снимаются прямо при просмотре фильма (например, в кинотеатре). И если в начале эта практика имела протестные задачи борьбы с идеологией больших кино- и прокатных корпораций, то по мере дальнейшего использования этих копий возможность воспользоваться копией и «просто посмотреть фильм» значительно превышает политическую ангажированность первых создателей. Такая копия снимается направленной на экран камерой из зала, и важно отметить, что при этом происходит «двойная медиация»: во-первых, кинофильм снимается другим «средством», а именно, при помощи записи видео; во-вторых, неизбежно учитывается точка зрения того, кто снимает, и его расположение относительно экрана. Но еще важнее для нашего контекста то, что при таком изготовлении копии фильма происходит большое количество эффектов, которые накладываются на оригинальную версию и сливаются с ней в единый продукт,

16 Вариативность оценок представлена, например, в последних работах Б.Стиглера (см.: Stiegler B. Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue: De la pharmacologie. Raris: Flammarion, 2010) и В.Кампанелли,о котором подробнее далее в тексте статьи.

17 Признательна Г.Ловинку, обратившему мое внимание на эту работу.

который и будет впоследствии просматриваться. Один из эффектов уже отмечен — это смещение перспективы, неизбежна также интерференция звуковых волн из-за движения звука между источниками в зале, что влияет на конфигурацию пространства. В результате «художественная интенция» таких фильмов снижается, поскольку они наполняются дополнительным «шумом» - этим термином объединяются все связанные со съемкой в зале дополнительно возникающие эффекты, становящиеся конструктивным элементом фильма-копии, и, что важно подчеркнуть, оказывающие влияние на его восприятие в виде cams. В нашем контексте важно подчеркнуть отмечаемое Кампанелли снижение качества восприятия.

Процесс, напоминающий изготовление cams, происходит и при проигрывании музыкальных файлов в формате mp3. И хотя есть цифровые системы, воспроизводящие звук в высоком качестве, основное внимание пользователей, очевидно, смещается от качества к количеству. Возможность передвигаться по городу в наушниках позволяет создавать огромное количество комбинаций архитектурного пространства, передвигающихся по улицам горожан, машин и «внутренних» звуковых дорожек, в большом количестве сложенных в памяти гаджетов. «Двойная медиация», смещения и наложения, фоновые шумы, потеря пикселей изображения, ненасыщенные цвета, скрипящие тона — принимаются. Более того, они создают нечто вроде привычки отдавать предпочтение «несовершенному», «испорченному», «поврежденному». Рассматривая это предпочтение как выражение не только противостояния рафинированной профессиональной обработке продуктов большими фирмами и корпорациями, требующими высокой оплаты предлагаемого ими качества, но и уже устоявшихся форм связи с видимым и слышимым, мы предлагаем обратить внимание на эти формы «сращения» (технического с биологическим и «символическим»). Возможно, эти формы еще могут быть названными «расширениями чувств», но теперь с необходимым дополнением: важно учитывать в этом расширении момент рассеяния, поскольку на том уровне, который нас здесь интересует, острота восприятия того, что называлось «эстетическим объектом», заметно снижается ввиду опосредования техническими устройствами.

Разумеется, в развитии эстетических теорий и раньше бывали эпизоды, когда не красота и не прекрасное были основным предметом изучения, а фрагментарное, незаконченное или безобразное[18]. Однако это были именно эпизоды, достаточно

18 Об этом говорилось, например, в работах Греймаса, романтиков.

немногочисленные и достаточно маргинальные, которые были возможны только в связи с традиционными категориями и могли выстраиваться только как их отрицание, и тем только подчеркивали состоятельность последних. Сегодня, очевидно, проблема стоит иначе. Эстетическое ищет свое место в условиях, когда нет четких границ между прекрасным и безобразным, между документальным и искусственным, между возвышенным и низменным, внешним и внутренним. То есть в условиях распространения стертого, поврежденного, распыленного, замутненного, рассеянного.

4.Потоки данных

Если мы вернемся здесь к современным теориям в области гуманитарного знания, для которых характерно расширенное использование языка математики, в том числе к теориям медиа, о которых мы упоминали в начале, то обнаружим, что прочерчивание границы и тем более установление иерархии (предполагающей, что нечто эстетически более ценно, а что-то менее ценно) уже не может числиться среди первостепенных задач. Все данные равнозначны. Таков принцип информационных технологий. Его можно сформулировать и иначе: все данные равно не значимы. Так же выстраивается «мировая паутина»: в ней присутствуют все теории и все контртеории, всякая идеология и самое радикальное отрицание потребности в идеологии, разнообразие образов, полярные мнения, реализация и фрустрация желаний. Речь идет не столько о так называемых «банках данных», активно создаваемых разными ресурсами из разных исходных материалов в процессе процедур оцифровки, благодаря чему в электронном доступе выкладываются коллекции живописи, литературы, звукозаписей и т.д. Скорее, речь идет о потоках меняющихся данных, с трудом поддающихся фиксации. Каким способом можно было бы выстроить отношение к такому многообразию? Статистические методы иногда представляются заслуживающими внимания.

Поток — одна из характеристик, предлагаемых сегодня для исследования Интернета. Он демонстрирует бесконечную множественность форм и фактически любой возможный «контент». Если же исследовать сетевые процессы в терминах «потока», то

отделенность (факта, события) неизбежно предстает лишь иллюзией, поскольку значение возникает только в связи с текучим потоком всех данных, где та или иная форма может быть лишь мгновением временного баланса. Тогда, в терминологии потока данных веб-дизайн, сфокусированный в основном на форме, то есть фактически на характеристиках визуальной составляющей, которая является отнюдь не первичной для функционирования страниц и порталов, фактически приводит в «комфортный» для пользователя вид то, что от пользователя не зависит и фактически никак на него не ориентируется. Иными словами, «user friendly» с большой долей вероятности означает «user deceiving».

Если верно, что человеческое восприятие распознает реальность только через придание ей форм, то суть происходящего в медийной среде разрушается бессознательной попыткой найти нечто вроде «лица» - того, что можно было бы узнать. Виной тому - желание сопроводить субъективным визуальным синтезом или некоторой формой перехлестывающую все возможные формы реальность, сложную, абстрактную, несводимо множественную. Следует помнить, что при выбранном представлении о потоке данных любые формы и интерфейсы иллюзорны, так как не может быть фиксированных репрезентаций потока. Всякая попытка сопротивляться этому ведет к разъединению потоков, а всякий опыт имеет место в потоке[19]. Исследовательница Анна Мюнстер формулирует это так: то, что мы называем визуализациями и диаграммами — это доступная восприятию завершающая часть данных. Тогда как манипуляции с данными невидимы: «источники, процессы и контексты, которые делают информацию значимой, не воспринимаются»[20].

Неостановимый поток изменяющихся данных, которые не воспринимаются чувствами, их всегда только временная конфигурация, головокружительная бесконечность сети, «мягкие» пространства, не имеющие континуальных и стабильных характеристик и потому не «картируемые (если карта — это репрезентация территории), эквивалентность всех узлов и всех документов (гипертекста), полустертые изображения и плохо различимые в шуме звуки... Возникает вопрос, насколько к этому невнятному полю могут прилагаться категории эстетического, и о чьем или каком восприятии тогда необходимо говорить?

19 Campanelli V. Web Aesthetics. How digital media affect culture and society. Rotterdam: Nai Publishers, Institute of Network Cultures, 2010. P. 99

20 Munster A. Data undermeining: The work of art in an age of imperceptibility. 2009. http://munster.networkedbook.org/data_undermeining: (дата обращения: 27.07.2014)

В. Кампанелли пишет о том, что объяснить сложные сетевые взаимодействия через традиционные категории эстетической мысли невозможно прежде всего потому, что не получается судить о них в терминах формы и содержания, противопоставленных друг другу. С этим можно согласиться, так как у сети нет формы. У Кампанелли, идущего вслед А.Лиу, есть другие терминологические предложения для эстетики новых медиа, прежде всего «cool» - вместо классической категории красоты. Рассматривая это предложение, можем утверждать, что, с одной стороны, cool более соответствует «математической сути» процессов организации и функционирования сетей, потому что указывает на недифференцируемость объектов, к которым прилагается: разные объекты могут быть сочтены «cool» и на разных основаниях — принадлежности к определенной группе, может быть, своеобразной красоте, а также необычности, степени неуместности и т.д. Но с другой стороны, «объект» или действие, характеризуемые как «cool», получают эту характеристику благодаря некой выделенности — выделенности из потока данных, в том числе для взгляда. Поэтому, на наш взгляд, в этом термине тогда остается оценочность, а значит, он представляется связанным с неким выбором. Однако выбор-то как раз Кампанелли и не рассматривает, поскольку «мы лишь имеем дело с информацией», а «коммуникация производится сегодня машинами (информационными системами)». Но если информационный поток безразличен к пользователю, если выбор пользователем той или иной страницы, того или иного ресурса случаен[21], и потому не вполне может называться выбором, остается вопрос, почему для Кампанелли «все становится эстетическим»?

Другие эстетики, на которых Кампанелли ссылается, пишут об «интро-технологических взаимоотношениях», надеясь, что они откроют возможности для «текучей эстетики» (flow aesthetics М. Косты), то есть фактически для спонтанного взаимодействия алгоритмов друг с другом, которое запускается «художником». В чем будет состоять в таком случае эстетический эффект и какие объяснения потребуются для его описания — описания действия механизмов, не направленных к и не подразумевающих «зрителей»?

Взаимодействие или оперирование новыми медиа сегодня описывается таким образом, что на первый план выдвигаются характеристики, которые трудно назвать

21 Хотя и здесь есть оговорки. Так, те, кто занимается эстетикой в связи с новыми медиа, все-таки соглашаются с тем, что культурные технологии индустриального общества принуждали нас идентифицироваться с чьим-то телом; а интерактивные медиа принуждают нас ассоциироваться с чьей-то ментальной структурой, потому что системы связей и ассоциаций, в которых прочерчиваются ходы от страницы к странице, скорее всего, являются чьими-то, и в этом смысле большинство пользователей сетей движется по хорошо проторенным дорогам.

эстетическими — или требуется радикально переопределить «эстетическое». Ведь характеристики эти в первую очередь функциональные и статистические — нейтрально заряженные энграммы, структура эквивалентов, диаграммы, мемы, паттерны. В такой перспективе искусство выступает как серия попыток перевода в человеческий масштаб того, что в нем, строго говоря, не масштабируемо.

Исходя из другой перспективы, все еще не желающей расстаться с восприятием, в том числе человеческим, можно было бы сказать, что возник некий «средний слой» - полусращенных с органами чувств «посредников», задающих чувствам типичные реакции (как мы пытались описать — приятия, подстраивания), полустертый, не позволяющий толком «разглядеть» (или услышать) качество, смягчающий острые реакции. Через этот слой восприятию теперь нужно пройти с неизбежными потерями при рассеивании, хотя, конечно, процесс должен происходить «мягко». Едва ли здесь возможны какие-либо модели и проекции, как это еще могло быть в случае экранов, которые подвергались анализу психоаналитически ориентированными исследователями визуального. Рассеянное воздействие материального искажает процессы восприятия. И если эстетическое связывается с сильным воздействием — с невольным возгласом «ах!», по которому узнается искусство[22], то есть фактически по упоминавшимся выше характеристикам возвышенного, сметающего как раз эту самую субъективность, то эстетическое в таком смысле в связи с новыми медиа обнаружить нельзя. Более того, смещенное, нарушенное, «окутанное» мягкими медиа восприятие, несомненно, говорит и об изменениях антропологических характеристик, а стирание эстетического в его остроте означает как минимум игнорирование антропологического.

22 Ср.: «Если все становятся судьями искусства и непонятно кто может стать художником, то создавать искусство более не имеет смысла. Только великое искусство имеет смысл, ни больше ни меньше. Мы распознаем его тогда, когда сталкиваемся с чем-то, что рискует вовсе не быть отнесенным к искусству, но стремится быть именно великим искусством» - Дюв Т. Де. Авангард и потеря ремесла – простое объяснение // Философский журнал. 2013. №1 (10). С. 89-96. С. 91.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Михаил Белоусов

Проблема значения и понятие «предельного осуществления» в феноменологии Гуссерля

Проблема, рассматриваемая в данной статье, несмотря на ее, казалось бы, чисто технический и даже «схоластический» характер, является одной из важнейших как для прояснения гуссерлевского феноменологического метода, так и для понимания первичных интенций феноменологии в целом. Введенное во втором томе «Логических исследований» различие «предельного» (letzte) и «предварительного» (vorläufige) осуществления (Erfüllung) образует ядро «исследовательской программы» феноменологии. В работах, посвященных феноменологическому методу, оно, однако, по ряду причин остается в тени проблематики феноменологической и эйдетической редукции, различия имманенции и трансценденции, проблемы данности и других, несомненно, ключевых методических понятий и проблем феноменологии Гуссерля. Прояснение этого различия не является для меня самоцелью, но в известной мере позволяет пролить свет на мотивацию тех «поворотов», которые неоднократно претерпевала гуссерлевская феноменология, прежде всего, конечно, поворота от дескриптивной психологии к чистой феноменологии, соответственно, на мотивацию центральных методических «решений» Гуссерля, таких, как введение феноменологической редукции. Отталкиваясь от указанного различия, я попытаюсь раскрыть его методическое значение для феноменологического анализа различных видов опыта.

В феноменологии Гуссерля с достаточной степенью условности можно выделить два аспекта тематизации проблемы значения, в контексте которой изначально вводится различие интенции и ее осуществления. Это, с одной стороны, «семантический», и, с другой стороны, теоретико-познавательный или «собственно» феноменологический аспекты.

В семантическом плане (первое исследование второго тома «Логических исследований») Гуссерль, прежде всего, акцентирует различие интенции значения и осуществляющего смысла, демонстрируя независимость «бытия» значения от его возможного осуществления или неосуществления в созерцании, т.е. от отношения к действительно данному в созерцании предмету. Для того чтобы выражение[1] вообще обладало значением, достаточно пустой интенции значения[2], иначе говоря, достаточно посредством слова или выражения вообще «хотеть сказать» что-либо, иметь что-либо в виду, причем тому, что имеется в виду, может не соответствовать не только действительный, но даже и возможный «опыт». Например, выражение «круглый квадрат» имеет значение, хотя соответствующий ему предмет не может быть дан не только в восприятии, но и в фантазии[3]. Акты осуществления значения, актуализирующие предметное отношение значения и придающие ему созерцательную полноту той или иной степени, несущественны для выражения как такового, но состоят с интенциями значения в фундаментальной связи[4]. С известной долей упрощения это можно переформулировать следующим образом: значение слова или выражения не заключается в непосредственном указании на предмет восприятия или образ предмета в фантазии, хотя только на основании «интуитивных» актов (вроде восприятия и воображения) можно ответить на вопрос, является ли значение «всего лишь» пустым значением, или оно обладает также «познавательной ценностью» (отсылает к опыту в широком смысле слова). Различение интенции значения и осуществления значения позволяет Гуссерлю, в частности, обосновать независимость значения от предмета[5]. Впрочем, «осуществление значения» также понимается Гуссерлем достаточно широко, что хорошо видно из следующего фрагмента:

«Там, где речь идет о познании, которое «проистекает из анализа одних только значений слов», как раз имеется в виду нечто иное, чем дано в этих словах. Здесь имеется в виду познание, для очевидности которого требуется лишь воспроизведение «понятийных сущностей», в которых находят свое полное осуществление общие значения

[1] Я не принимаю здесь во внимание различие между значениями «в себе» и выраженными значениями. См. *Гуссерль Э.* Логические исследования. Том II. Часть 1. Исследования по феноменологии и теории познания / Пер. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2011. С. 95-96 [109-110]. Соответствующие страницы немецкого текста приводятся в квадратных скобках по изданию: *Husserl E.* Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Erster Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1984. (Hua XIX/1).
[2] Там же. С. 41 [44].
[3] Там же. С. 55 [60-61].
[4] Там же. С. 41 [44].
[5] Ср. там же. С. 51 [56].

слов, тогда как вопрос о существовании предметов, соответствующих понятиям или подчиняющихся понятийным сущностям, остается вне рассмотрения. Однако эти понятийные сущности никоим образом не есть сами значения слов, поэтому оба оборота «основываются только на понятиях (соответственно, на сущностях)» и «возникают только из анализа значения слов» только благодаря эквивокации могут выражать одно и то же. Скорее эти понятийные сущности суть не что иное, как осуществленный смысл, который «дан», когда значения слов (точнее, интенции значений слов) результируются (terminieren) в соответствующих простых наглядных представлениях и в определенной мыслительной обработке или мыслительном оформлении этих представлений».[6]

Акты осуществления значения не предполагают с необходимостью, как явствует из вышесказанного, чувственного созерцания, эмпирической верификации и т.п. Они, скорее, представляют собой акты, в которых предмет дан именно так, как его подразумевает значение[7], причем предмет, подразумеваемый значением, может быть и идеальным. Так как в актах осуществления значения речь идет не просто о данности предмета, но о том, что предмет дан так, как он подразумевается, то и в отношении этих актов необходимо, утверждает Гуссерль, различать значение (смысл) и предмет[8]. Однако даже априорная невозможность осуществления не наносит ущерба значению как таковому, соответственно, осмысленности того или иного выражения[9].

Таким образом, в «семантическом» измерении анализа Гуссерль, отделяя значение от предмета (одному и тому же предмету – например, Наполеону – могут соответствовать разные значения – «победитель при Иене», «проигравший при Ватерлоо»), стремится также продемонстрировать несущественность отношения к созерцанию (восприятию, воображению и т.п.) для значения *как значения.* В то же время обратное отношение – отношение созерцания к соответствующему значению – понимается Гуссерлем как *внутреннее* для созерцания: созерцание всегда есть созерцание и что-то «значит» лишь по

[6] Там же. С. 69 [77].
[7] Там же. С. 51 [56].
[8] Там же. С. 52 [57].
[9] Там же. С. 55 [61].

отношению к значению. Созерцание, с этой точки зрения, возможно только как «наполнение» (соответственно, «разочарование») первоначально «пустого» значения.

Будет нелишним пояснить эти отношения и различия на используемом Гуссерлем примере Наполеона в качестве «победителя при Иене». Первоначально «пустой» интенцией значения» будет здесь то, что под этим выражением вообще *подразумевают* нечто большее, чем просто чувственно воспринимаемый комплекс звуков (в данном случае победу Наполеона в сражении при Иене), причем неважно, кто и при каких обстоятельствах использует это выражение. В соответствии с основным тезисом Гуссерля, понимание выражения «победитель при Иене» не предполагает, что Наполеон действительно выиграл это сражение, т.е. что мы, скажем, были свидетелями этой победы, воспринимали Наполеона в качестве победителя при Иене, или даже воображали его в качестве такового. Предпосылкой Гуссерля является абсолютное интерсубъективное тождество значения: любой возможный «субъект» понимает, что означает то или иное выражение, причем принципиально одинаковым образом, даже если предмет или положение дел, к которому отсылает значение, является совершенно фиктивным. Образы фантазии, которые в последнем случае можно было бы допустить в качестве первичного значения, не могут быть таковыми уже из-за постулируемого тождества значения: при индивидуальных различиях образов у различных субъектов значение нисколько не изменяется. Осуществлением значения в данном случае было бы, в частности, восприятие, в котором был бы не просто дан Наполеон, но в котором он был бы дан *в качестве* победителя в сражении при Иене, как, например, в том случае, если бы «мы» были непосредственными свидетелями этой победы. Но и «представление» Наполеона в воображении в качестве победителя при Иене также было бы уже осуществлением этого значения, правда, «недостаточным». По отношению к «пустому» значению Гуссерль говорит о «подразумеваемом», по отношению к его интуитивной реализации (в восприятии, воображении, фантазии и т.п.) о «данном», фиксируя независимость подразумеваемого от данного и зависимость данного от подразумеваемого.

Теоретико-познавательный аспект тематизации значения предполагает противоположное направление анализа. Важнейшим становится отношение интенций значения к актам их осуществления. Уже в первом исследовании второго тома Гуссерль указывает, что

«…любая очевидность акта суждения (всякое познание в строгом смысле) предполагает созерцательно осуществленные значения».[10]

Очевидность является, как известно, главной темой и проблемой гуссерлевской феноменологии. Принцип всех принципов феноменологии заключается в необходимости предоставить слово не убеждениям, аргументациям, интерпретациям и теориям, а исключительно «изначально дающему созерцанию»[11]. Очевидность в строгом смысле, согласно Гуссерлю, - это не просто нечто данное, а *полное* совпадение *подразумеваемого* и данного[12]. Очевидность есть, таким образом, не что иное, как абсолютное единство интенции значения и осуществляющего смысла, а принцип этого единства полностью совпадает с принципом беспредпосылочности и лозунгом феноменологии «К самим вещам!»:

«Логические понятия, как обладающие значимостью единицы мышления, должны иметь свой источник в созерцании; они должны вырастать благодаря абстракции на основе определенных переживаний… Иначе говоря, мы безусловно не хотим удовлетвориться “просто словами”, т.е. просто символическим пониманием слов. Значения, которые оживлены только достаточно удаленными, расплывчатыми, несобственными – если вообще какими-то – созерцаниями, не могут нас удовлетворить. Мы хотим вернуться к “самим вещам”. На основе развернутых во всей своей полноте созерцаний мы хотим прийти к очевидности того, что данное при актуально осуществленном здесь абстрагировании постине и действительно таково, каковым его подразумевают значения слов, выражающих закон…»[13]

Лозунг «К самим вещам!» имеет у Гуссерля не реалистический, онтологический или метафизический смысл, а исключительно методический. «Сами вещи» указывают, строго говоря, даже не столько на традиционное соответствие мысли предмету, сколько на полное совпадение двух *значений*, или смыслов – интендируемого и осуществляющего. При этом может оказаться, что значения, имплицированные в опыте вещей в обычном смысле этого слова, как раз не получают полного осуществления. С другой стороны, на

---

[10] Там же. С. 68 [77].

[11] *Husserl E.* Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Algemeine Einführung in die reine Phänomenologie. 1 Halbband. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976. S. 51 [95]. В квадратных скобках указываются страницы русского перевода по изданию: *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Том 1. Общее введение в чистую феноменологию / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М: Дом интеллектуальной книги, 1999.

[12] *Husserl E.* Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1984 (Hua XIX/2). S. 651-652. Здесь необходимо оговориться, что речь идет об очевидности в *строгом смысле* этого слова, исключающем неадекватную очевидность, которая, несмотря на свою неадекватность, также есть очевидность.

[13] *Гуссерль Э. Указ. соч.* . С. 11 [10].

первый взгляд кажется, что полное совпадение подразумеваемого и данного может быть лишь регулятивным принципом, в то время как опыт сознания позволяет выдвинуть лишь требование частичного совпадения, постоянно «расширяющегося», но никогда не достигающего абсолютной полноты.

Эта абсолютная полнота совпадения подразумеваемого и данного фиксируется Гуссерлем в понятии «предельного осуществления» (letzte Erfüllung) и в различении предельного и предварительного осуществления (vorläufige Erfüllung):

«Принимая во внимание ни учитывавшиеся до настоящего момента качества актов, мы рассмотрим затем относящиеся к полагающим актам различие *предварительного* и *предельного осуществления.* Предельное осуществление (die letzte Erfüllung) представляет собой идеал совершенства (Vollkomenheitsideal). Оно всегда заложено в соответствующем "восприятии" (при этом, однако, предполагается необходимое расширение понятия восприятия за границы чувственности). Синтез осуществления в этом случае есть очевидность или познание в точнейшем смысле этого слова. Здесь реализуется бытие в смысле истины, правильно понятого "соответствия" (Übereinstimmung), "*adaeqatio rei ac intellectus*", здесь истина дана сама (selbst gegeben), [и] должна прямо быть прямо созерцаема и схватываема. *Различные понятия истины*, которые должны быть конституированы на основе одного и того же феноменологического положения дел (Sachlage), получают здесь полное прояснение. Аналогичным образом проясняется коррелятивный идеал несовершенства (Unvollkommenheit), тем самым, случай абсурдности, и притом в отношении «противоречия» (Widerstreites) и переживаемого в нем небытия, неистинны».[14]

Различие предельного и предварительного осуществления есть различие полного и частичного совпадения подразумеваемого и данного. Как видно из приведенной цитаты, прелельное осуществление не является лишь идеалом в смысле идеальной границы или актуально недостижимой «цели» познания, но, напротив, оно само может быть актуально осуществлено в восприятии определенного рода. Таким образом, прояснение сущности познания в строгом смысле означает, в первую очередь, тематизацию тех

[14] Hua XIX/2. S. 540.

«исключительных» случаев, в которых достигается предельное осуществление. Лишь исходя из этих случаев может быть прояснены познание и очевидность в нестрогом смысле, требующие лишь частичного совпадения подразумеваемого и данного.

Экстраполяция различия интенции значения и осуществления значения на все акты сознания, или, по крайней мере, на «полагающие» акты нуждается, конечно, в ряде оговорок. В начале VI исследования Гуссерль рассматривает вопрос, все ли акты сознания могут быть носителями значения.[15] Ответ является отрицательным: носителями значения могут быть лишь особые «выражающие» (ausdrückende) акты[16]. Это призван продемонстрировать пример с «выражением восприятия»[17]. Если я смотрю в сад и говорю: взлетает черный дрозд, то, на первый взгляд, я лишь выражаю «содержание» моего восприятия. Однако на основе того же самого восприятия можно сформулировать различные по значению высказывания.[18] Точно так же можно было бы сказать: это черное, это черное животное взлетает, машет крыльями и т.п.[19] Кроме того, восприятие содержательно изменяется в зависимости от положения воспринимающего и т.п., тогда как значение высказывания о воспринимаемом может оставаться тождественным[20]. Равным образом, слышащий высказывание «черный дрозд взлетает» точно так же понимает, что оно означает, когда он сам не обладает соответствующим восприятием, и даже, возможно, не обладает представлением взлетающего дрозда в воображении. Это позволяет Гуссерлю сделать вывод, что не все акты сознания могут быть носителями значения. В собственном смысле таковыми могут быть лишь «выражающие» акты, такие, как «суждения восприятия» или высказывания о восприятии. И все же, сколь бы ни менялось «значение» высказываний о восприятии, они все находятся во внутреннем отношении к восприятию, «направлены» на его содержание. Поэтому восприятие, хотя и не содержит в себе значение, полагает все же *определенные границы* для относящихся к нему возможных значений (даже если мы предположим потенциальную бесконечность способов «выражения» восприятия). Восприятие в этой связи можно рассматривать как акт, определяющий значение, но не содержащий его в себе[21].

В соответствии с VI исследованиям, о сознании вообще как формировании смысла, придании значения можно говорить лишь по аналогии. Интенциональные переживания рассматриваются Гуссерлем так, «как если бы» они заключали в себе интенцию значения,

[15] Ibid. S. 544-558.
[16] Ibid. S. 550-558.
[17] Ibid. S. 550-552.
[18] Ibid. S. 550.
[19] Ibid.
[20] Ibid.
[21] Ibid. S. 552.

и, возможно, ее частичное или полное осуществление. Либо речь должна идти о «расширении» понятия значения, распространении его на «допредикативный» опыт, которое действительно составляет одну из основополагающих новаций феноменологии. В то же время несомненно, что «тождество» восприятия, на основе которого выстраиваются различные высказывания о воспринимаемом, оказывается не более чем абстракцией, когда предметом анализа становятся различные (не только выражающие) акты сознания и заключенный в них «смысл». Тогда обнаруживается, что различные высказывания о восприятии возможны только в том случае, если сами восприятия уже различны, хотя бы «содержание явления» восприятия оставалось бы одним и тем же. Восприятие «взлетающего черного дрозда» и «черного животного», «машущего крыльями», «черного» и т.п. является отнюдь не одним и тем же, уже здесь следует говорить о различных восприятиях, и, соответственно, о различном воспринимаемом. Такого рода различия, пожалуй, в самом деле являются отправными пунктами феноменологического анализа различных модусов сознания. Восприятие не заключает в себе суждение, но имеет свой «смысл». Фактически, в феноменологии Гуссерля различие интенции значения и осуществления значения не столько переносится на все акты сознания по аналогии, сколько становится исходным пунктом для проведения различия между различными по своей сущности переживаниями (безотносительно к тому, являются ли они выражающими актами или нет) и их интенциональными коррелятами. Каждое переживание заключает в себе «интенцию значения», полнота осуществления которой является важнейшей темой феноменологического исследования сознания.

Во втором томе «Логических исследований» полнота (Fülle) является термином, фиксирующим интуитивное (репрезентированное в созерцании – восприятии, воображении и т.п.) содержание интенционального акта[22]. Возможны два пограничных случая: полное отсутствие интуитивного наполнения (пустая интенция) и его абсолютная полнота, достижимая в таком представлении, «которое бы целиком и полностью заключало бы свой предмет в своем феноменологическом содержании»[23].

[22] Ibid. S. 606-608.
[23] Ibid. S. 608.

Сумма чисто интуитивного и сигнитивного (не осуществленного в созерцании) содержания акта условно приравнивается Гуссерлем к единице, соответственно, в случае пустой интенции сигнитивное содержание (*s*) = 1, интуитивное (*i*) = 0,тогда как в случае достижения абсолютной полноты представления дело обстоит наоборот – *i* = 1, *s* = 0. В последнем случае мы имеем дело с *чистым созерцанием* в гусселевском смысле:

«Во втором случае представления совершенно не имеет сигнитивного содержания. Все в нем есть полнота; нет такой части, стороны, определенности его предмета, которая не была бы интуитивно представлена, которая бы лишь опосредованно со-подразумевалась (mitgemeint). Не только все, что представлено (dargestellt), подразумевается (что является аналитическим положением), но также и все подразумеваемое представлено. Эти доселе еще не встречавшиеся нам представления мы называем *чистыми созерцаниями*».[24]

В противоположность вышеописанным случаям большинство актов сознания содержат в себе смесь дополняющих друг друга сигнитивных и интуитивных содержаний. Типичным примером здесь для Гуссерля становится обычное внешнее восприятие с его оттенками. В единстве с актуально воспринимаемой во внешнем восприятии стороной предмета «со-подразумевается» его не воспринимаемая сторона. Поэтому каждое такое восприятие представляет собой «смесь осуществленных и неосуществленных интенций».[25] При этом неверно было бы полагать, что интуитивные компоненты внешнего восприятия (актуальное восприятие тех или иных сторон или определенностей предмета), взятые сами по себе, являются чистыми созерцаниями. Как и предмет в целом, его актуально воспринимаемая сторона дана в перспективе, «вблизи» или «издалека», в определенной ориентации и т.п. Присущий обычному восприятию перспективизм создает возможность бесконечно многообразных, содержательно различных восприятий одного и того же предмета[26]. В «частичном» восприятии стороны предмета актуальная перспектива точно так же отсылает к потенциальным, как актуальное восприятие «передней» стороны предмета к потенциальным восприятию его «задней» стороны[27]. Между тем,

[24] Ibid. S. 612.
[25] Ibid. S. 590.
[26] Ibid. S. 589.
[27] Ср. *Husserl E.* Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Algemeine Einführung in die reine Phänomenologie. 1 Halbband. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976. S. 102 [95]. В квадратных скобках указываются страницы русского перевода по изданию: *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Том 1. Общее введение в чистую феноменологию / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М: Дом интеллектуальной книги, 1999.

«если бы восприятие во всех своих моментах (überall), на что оно претендует, было бы действительной и подлинной (echte) самопрезентацией (Selbstdarstellung) предмета, то тогда для каждого предмета существовало бы только одно-единственное восприятие, поскольку его собственная сущность исчерпывается в этом самопрезентировании (Selbstdarstellen)»[28].

«Одним-единственным» подобное восприятие, является, конечно, не как индивидуальное неповторимое событие, а лишь в отношении своей *сущности.* Сущность подлинной самоданности предмета, согласно Гуссерлю, исключает *перспективизм*, равно как и смешение осуществленных и неосуществленных интенций в восприятии.

Вышесказанное в известной степени позволяет прояснить вводимое Гуссерлем различие между объективно полным (objektiv vollständig) созерцанием (и, соответственно, восприятием), с одной стороны, и чистым созерцанием, с другой.[29] Объективно полное созерцание означает согласованность (Anpassung) сигнитивных актов (интенций значения) с соответствующими им созерцаниями, чистое созерцание предполагает согласованность сигнитивных актов посредством объективно полного созерцания с самим предметом (an den Gegenstand selbst)[30]. Первое возможно уже в сфере обычного внешнего восприятия: в результате процесса непрерывного синтеза различных восприятий одной и той же пространственной вещи в различных положениях, с различных точек зрения «в конце концов» может быть достигнуто ее «всестороннее» восприятие. В таком случае всем смысловым компонентам направленного на пространственный предмет интенционального акта будут соответствовать интуитивные компоненты (если это не имеет места, восприятие именуется «неполным» (lückenhaft)[31]. Однако это объективно полное созерцание все же не является чистым, поскольку оно представляет собой результат синтеза восприятий, каждое из которых содержит неосуществленные частичные интенции. Каждое из подобных восприятий (если речь идет о простом чувственном восприятии) направлено на предмет в целом, а не только на его актуально данные стороны или свойства, и необходимо содержит пустые интенции. Наполнение пустых интенций

[28] Hua XIX/2. S. 589.
[29] Ibid. S. 627-631.
[30] Ibid. S. 630.
[31] Ibid. S. 627.

предшествующих восприятий в последующих идет бок о бок с «опустошением» ранее осуществленных, соответственно, восприятие постоянно сохраняет характер синтеза интуитивных и сигнитивных моментов. Но чистое созерцание не может содержать в себе неосуществленных интенций в каком-либо виде, и поэтому недостижимо посредством непрерывного последовательного синтеза «нечистых» созерцаний. Объективно полное созерцание составляет необходимое, но недостаточное условие чистого.[32]

Тем не менее, Гуссерль разделяет, равным образом, адекватное и чистое созерцание.[33] Чистое созерцание не должно достигать идеала адекватности, оно может носить характер всестороннего оттенения (einer allseitigen Abschattung)[34], хотя эту «всесторонность» все же следует отделять от всесторонности объективно полного внешнего восприятия. Чистое созерцание, со своей стороны, составляет лишь *условие возможности* предельного осуществления:

«Поскольку предельное осуществление вовсе не может содержать каких-либо неосуществленных интенций, оно должно происходить на основе *чистого* восприятия; объективно полное восприятие, которое, однако, осуществляется способом непрерывного синтеза нечистых восприятий, для него недостаточно».[35]

Один из парадоксов предельного осуществления заключается в том, что предельное осуществление не есть предельное в некотором *ряду* осуществлений. Оно является предельным лишь в том смысле, что осуществляет интенцию значения таким образом, что эта интенция больше не нуждается в дальнейших осуществлениях или «подтверждениях». В представлении «более не имплицированы какая-либо частичная интенция, которой недоставало бы осуществления».[36] Интуитивное содержание этого акта представляет собой «абсолютную сумму возможной полноты»[37], но абсолютный характер этой суммы означает также, что она недостижима каким-либо суммированием. Интутитивным репрезентантом в этом представлении оказывается «предмет, поскольку он есть в себе»[38] и «репрезентирующее и репрезентируемое содержание здесь идентичны»[39]. Это, в частности, означает, что в предельном осуществлении не могут присутствовать оттенки (Abschattungen), исключающие как раз эту идентичность[40]. Поэтому предельное

[32] Ibid. S. 628.
[33] Ibid. S. 613-614.
[34] Ibid.
[35] Ibid. S. 649.
[36] Ibid.
[37] Ibid.
[38] Ibid. S. 647.
[39] Ibid.
[40] Подробнее об этом ниже.

осуществление в известном смысле есть также первое, и, более того, единственно возможное осуществление.

Тем не менее, если объективно полное восприятие и даже чистое восприятие сами по себе составляют необходимые, но недостаточные условия адекватного (в рассмотренном выше смысле «подлинной самопрезентации» предмета), и, соответственно, предельного осуществления, то что делает возможным адекватное восприятие и в какой сфере опыта его следует искать? Ранний Гуссерль дает на этот вопрос следующий ответ: восприятие может быть адекватным лишь тогда, когда оно не просто подразумевает предмет как сущий, но и содержит в себе его действительное существование, или, говоря более осторожно, приводит его к действительной, а не только подразумеваемой самоданности. Это, со своей стороны, возможно лишь тогда, когда предмет восприятия *переживается,* а не просто воспринимается, или, как говорит Гуссерль в вышеприведенной цитате, когда восприятие заключает предмет в своем феноменологическом содержании.[41] Сфера опыта, в которой следует искать предельное осуществление и, следовательно, познание и очевидность в строгом смысле, тем самым уже очерчена. В ее роли, начиная с «Логических исследований» выступает «внутренне переживаемое, схватываемое, как оно есть, в рефлективном восприятии».[42]

Здесь я вынужден пока отвлечься от проблемы осуществления интенций, направленных на всеобщие предметы, и категориальных моментов высказывания в *Логических исследованиях* (ради решения этой проблемы Гуссерлем, собственно, и задумано расширение понятия восприятия за границы чувственности) ограничиваясь рассмотрением вопроса, какие из лежащих в основе актов категориального восприятия актов чувственного восприятия[43] могут, с точки зрения Гуссерля, выполнять функции предельного осуществления.

Если мы временно ограничимся этим вопросом, то, на первый взгляд, различие предельного и предварительного осуществления сведется к традиционному различию внешнего и внутреннего (рефлективного) восприятия. Однако уже в первом издании «Логических исследований» Гуссерль предупреждает, что, хотя и всякое адекватное восприятие по своей сущности может быть лишь «внутренним», не всякое внутренне восприятие eo ipso является адекватным[44]. Внутреннее восприятие, как и внешнее, может

---

[41] Как мы увидим ниже, для раннего Гуссерля это , фактически, означает одно и то же.
[42] Ibid. S. 648.
[43] Необходимо заметить, что характеристика «чувственный», начиная с «Логических исследований», в применении к восприятию и созерцанию означает не «данный при помощи органов чувств», а лишь «не фундированный в других актах и их предметах», простой и в этом смысле «непосредственный». Тем самым Гуссерль стремится избежать кантовской «мифологии» способностей познания.
[44] *Гуссерль Э. Указ. соч.* С. 324 [365].

содержать в себе переплетение осуществленных и неосуществленных интенций, и в этом случае оно оказывается неадекватным[45]. Лишь *методически очищенное* от любых «сигнитивных» примесей «внутреннее» (рефлективное) восприятие может быть адекватным. Метод подобного очищения, делающий возможным *чистое* восприятие сознания, как выяснится в дальнейшем, есть не что иное, как феноменологический метод в смысле *раннего* Гуссерля. «Акты» предельного осуществления поэтому есть акты *феноменологической* рефлексии. Другими словами, феноменологическое исследование – это не *теория* познания, а его *действительная реализация*. Вне феноменологической рефлексии мы не можем говорить о познании и очевидности в строгом смысле, хотя и можем говорить о них в «нестрогом» значении, которое, однако, должно получить свое прояснение из сферы «предельных осуществлений». Кантовская стратегия – допущение некоторых «данных» познаний (скажем, математики и естествознания) с последующей экспликацией «условий их возможности» здесь исключена. Феноменологическая рефлексия и есть тот «исключительный случай» совпадения подразумеваемого и данного. Тематизируя его, она его впервые осуществляет.

Соответственно, Гуссерль различает очевидность в широком (im laxen Sinne) и строгом (im strengen Sinne) смыслах.[46] Это различение коррелятивно различению предварительного и предельного осуществления. Достаточным условием очевидности в широком смысле является подтверждение (Bestätigung) мыслительной интенции посредством соответствующего созерцания, т.е. предварительное осуществление[47]. В обыденном и научном опыте, основанном на «наивной» объективисткой установке, мы постоянно имеем дело с очевидностью такого рода. В таком случае, по Гуссерлю, мы с полным правом можем говорить о степенях и ступенях (von Graden und Stufen) очевидности. Речь идет здесь о бесконечном приближении к идеалу адекватного восприятия, а именно к полной самоявленности (Selbsterscheinung) предмета[48], причем предельное действительно оказывается лишь идеей в кантовском смысле, направляющей движение опыта, но не могущей быть актуально данной. С очевидностью в строгом смысле дело обстоит принципиально иначе:

[45] Ниже мы еще рассмотрим гуссерлевские примеры неадекватного внутреннего восприятия.
[46] Hua XIX/2. S. 650-651.
[47] Ibid. S. 651.
[48] Ibid.

«Но очевидность в строгом критико-познавательном смысле (der erkenntniskritisch prägnante Sinn von Evidenz) касается исключительно этой последней, [далее] не превосходимой (unüberschreitbare) цели, акта полнейшего синтеза осуществления, который дает интенции, например, интенции суждения, абсолютную содержательную полноту, а именно полноту самого предмета. Предмет не просто подразумевается, но в строжайшем смысле дан так, как он подразумевается и в единстве с подразумеванием (Meinen); в остальном же безразлично, идет ли речь об индивидуальном или общем предмете, о предмете в более узком смысле или о положении дел (корреляте идентифицирующего или различающего синтеза)».[49]

Как видно из приведенной цитаты, телеологическое понимание познания налицо уже в «Логических исследованиях». Телос познания – это предельное осуществление, но лишь познание, достигающее этой цели, может быть названо познанием в строгом смысле. По отношению к очевидности в строгом смысле более не имеет смысла говорить о степенях. Абсолютная содержательная полнота предельного осуществления исключает осмысленное сомнение, и объективным коррелятом этого акта является *бытие в смысле истины.*[50] Предельное осуществление может быть достигнуто в рефлективном описании сознания, фундаментом которого является рефлективное восприятие.

Однако структура рефлективного восприятия в качестве характерного примера предельнего осуществления и исходного пункта феноменологии нуждается в более подробном рассмотрении. Это позволит лучше понять смысл изначального ограничения феноменологической сферы реельным содержанием потока сознания и ту роль, которую играет рефлексия в феноменологии Гуссерля, начиная с «Логических исследований». В чем заключается методическое преимущество рефлективного восприятия и почему только рефлексия может быть несомненной? Является ли чистое рефлективное восприятие самодостаточным, или «основания» его достоверности заложены в «дорефлективном cogito»? Одну из первых попыток тематизации этой проблемы мы находим в лекционном курсе зимнего семестра 1902-1903 «Общая теория познания»[51].

[49] Ibid.
[50] Ibid.
[51] *Husserl E.* Allgemeine Erkenntnistheorie. Vorlesung 1902-03 (Husserliana, Materialienbände, Band III). Dordrecht: Kluwer Academis Publishers, 2001.

Отправной точкой здесь, как и впоследствии, является картезианская несомненность cogitatio.[52] Картезианский опыт универсального сомнения достигает своей границы в виде несомненности самого сомнения: можно усомниться во всем, но невозможно одновременно усомниться в бытии самого акта сомнения. Это рассуждение распространяется далее Гуссерлем не только на собственно интенциональные акты, но и на их неинтенциональные моменты (ощущения). В то же время противопоставление очевидности бытия акта и сомнительности «подразумеваемого» в нем предмета не распространяется на случай адекватного рефлективного восприятия. Несомненность существования самого переживания в процессе переживания позволяет нам, утверждает Гуссерль, зафиксировать целый класс случаев, где познание действительно осуществляется.[53] Однако несомненность cogitatio не имеет ни логического, ни эмпирического характера. Гуссерль, опять-таки, перенимает картезианское толкование основания этой достоверности – ясное и отчетливое восприятие, clara et distincta perceptio[54]. Структура этого восприятия есть не что иное, как полное совпадение подразумеваемого и данного, т.е. предельное осуществление.

Описание ясного и отчетливого восприятия осуществляется за счет противопоставления его неадекватному восприятию. В качестве характерного примера последнего опять-таки выбирается внешнее восприятие. Как и любое восприятие, оно *подразумевает* свой предмет как сущий, «в живой телесности» - такова, по Гуссерлю, *внутренняя* структура восприятия. Но в случае внешнего восприятия предмет только так *подразумевается*, но «на самом деле» так, как он подразумевается, не дан:

«Каждое подразумевание (Meinen) подразумевает предметность, каждое представление представляет предмет. Это относится также к обычному внешнему восприятию. Но во внешнем восприятии имеет место одно лишь подразумевание (blosses Meinen), которому предмет в истинном и подлинном смысле не присущ (nicht einwohnt)».[55]

[52] Ранний Гуссерль избегает выражения *cogito* и связанных с ним субстанциализаций вроде *res* cogitans, а в дальнейшем также и *Я*.
[53] Allgemeine Erkenntnistheorie. S. 91.
[54] Ibid.
[55] Ibid. S. 92.

В приведенном отрывке «в подлинном смысле не присущ» означает «не переживается», т.е. не является *реельной* частью акта восприятия. Если бы, с точки зрения Гуссерля, сам «внешний предмет» был бы переживанием, т.е. *действительно* содержался бы в акте восприятия, то внешнее восприятие eo ipso означало бы существование предмета восприятия и сомнение в это существовании было бы немыслимым[56]. Немыслимость сомнения, соответственно, предельное осуществление предполагает, что интенция не просто находит осуществление, но находит это осуществление в *собственном содержании* (в феноменологическом смысле слова, т.е., в данном случае, для *раннего* Гуссерля, в «реельном» содержании). Восприятие, иначе говоря, может быть адекватным только тогда, когда предмет не просто воспринят, но и *пережит*, следовательно, когда воспринимаемое и переживаемое, интенциональное и реельное содержание полностью совпадают.

Это имеет место в случае *адекватного* рефлективного восприятия. Подразумевание предмета в качестве сущего и существование предмета неразрывно связаны, в силу чего достигается не просто соответствие «мышления» созерцанию, но соответствие мышления «самим вещам»:

«Когда я говорю: “Я подразумеваю это, чувствую эту боль, желаю” или когда я безотносительно к моему Я говорю: “Это подразумевание, это чувство, это желание существует, имеет место”, то я не просто это говорю; я переживаю, созерцаю это в то же время, оно само присутствует».[57]

Переживание как предмет рефлексии поэтому

«не есть нечто наряду с подразумеванием (neben dem Meinen), нечто, существующее безотносительно (etwas zu ihm Beziehungsloses) к подразумеванию или только внешне с ним сосуществующее или связанное, но это чувство есть предмет, который подразумевает это подразумевание, и как его предмет он охватывается подразумеванием (von der Meinung umspannt) и един с ним».[58]

Как мы видим, различение между реельным и интенциональным содержанием сознания позволяет Гуссерлю переосмыслить картезианскую достоверность. Своей достоверностью направленная на cogitatio рефлексия обязана тому факту, что cogitatio

[56] Ibid. S. 92-93.
[57] Ibid. S. 92.
[58] Ibid.

переживается. «Быть переживаемым» и «внутренне содержаться в акте сознания» есть, по Гуссерлю, одно и то же, поэтому адекватное восприятие адекватно не через *уподобление* трансцендентной ему «вещи», а в силу своей внутренней структуры. Но точно так же обстоит дело с неадекватным восприятием:

«Не специфика (Besonderheit) объектов восприятия определяет характер восприятия относительно очевидности или не-очевидности, но все зависит от того, как устроено само восприятие, находит ли оно в своем собственном содержании то, что осуществляет его интенцию, или со своим подразумеванием (Meinen) оно выходит за пределы (hinausgeht) того, что присуще ему в действительном и подлинном смысле. В первом случае восприятие имеет характер ясной и отчетливой перцепции, характер очевидности, во втором нет».[59]

Таким образом, адекватность и неадекватность, равно как и имманентность и трансцендентность, характеризуют не предметы или предметные области, но совпадение или несовпадение интенции и осуществления в имманентной структуре определенных актов сознания. В адекватном восприятии, строго говоря, нельзя отделить друг от друга интенцию и осуществление – восприятие адекватно, если его интенция есть одновременно ее собственное осуществление. Рефлексия, следовательно, обладает *имманентным* преимуществом перед восприятиями иного рода, преимуществом, которое, как должно явствовать из вышесказанного, не заложено в специфике ее объекта – дорефлективного сознания:

«Когда мы актуально переживаем представление, суждение, умозаключение, предположение, сомнение, воление или избегание, желание или отвращение, и рефлектируем на них, обращаем на них взгляд в восприятии, тогда это восприятие имеет характерное преимущество, которое обнаруживает не каждое восприятие. Каждое восприятие (Wahrnehmen) подразумевает схватывание самого предмета, в соответствии с этим подразумеванием, каждому восприятию противостоит сам объект как нечто с ним единое и как нечто единое в сознании (in einem Bewusstsein Einiges). Но, как правило (im Allgemeinen), в действительности это не так, это лишь подразумевается (ist bloß vermeint).

[59] Ibid. S. 95.

Но в приведенных здесь случаях объект действительно един с воспринимающим его подразумеванием (mit dem es wahrnehmenden Meinen). Восприятие нацелено на объект, который дан в восприятии и вместе с восприятием, воспринимающая интенция достигает, таким образом, своей цели, и это “достигать цели”, как бы удовлетворенно покоиться в объекте (im Objekte gleichsam befriedigt ruhen), без того, чтобы нечто из интенции восприятия оставалось неудовлетворенным, есть внутренний характер переживания. И с этим связана неразумность сомнения. Я не могу сомневаться, это было бы неразумно, я ведь не просто подразумеваю, я созерцаю само данное, оно есть и подразумевается именно в качестве того, в качестве чего оно есть».[60]

В соответствии с этим ранним текстом, не сознание вообще, а лишь рефлектирующее сознание имеет приоритет в плане достоверности. Очевидность, присущая рефлективному восприятию, опять-таки, утверждает Гуссерль, имеет своим источником не особую природу рефлектируемых актов сознания (представления, суждения и т.д.).[61] Во всяком адекватном восприятии очевидность имеет один и тот же характер и один и тот же источник несомненности, а именно, очевидным является любое восприятие, где

«воспринимающая интенция не просто есть интенция, где она не только нацелена на объект подразумевающим способом (in meinender Weise) и лишь частично его схватывает, но где она его полностью и целиком схватывает в том же самом актуальном сознании».[62]

Тем не менее, в «Общей теории познания», как и в «Логических исследованиях», речь идет не о различии между внутренним и внешним, а о различии между адекватным и неадекватным восприятием. Это означает, что рефлексия может быть неадекватной и что рефлективная позиция сама по себе отнюдь не является гарантом очевидности. Неадекватность рефлексии описывается по аналогии с неадекватностью внешнего восприятия: неадекватное рефлективное восприятие «со-подразумевает» (причем на основе разумной мотивации) нечто в действительности не данное в единстве с актуально данным. В контексте рассуждений Гуссерля о достоверности рефлексии в «Общей теории познания» «данное» уравнивается (с определенными оговорками, которые еще будут

[60] Ibid. S. 93-94.
[61] Ibid. S. 94.
[62] Ibid. S. 94-95.

затронуты ниже) с «переживаемым», т.е. составными («реельными») частями потока сознания. Неадекватная рефлексия предполагает, таким образом, смешение переживаемого с непереживаемым, разумно мотивированный переход от первого ко второму. В случае с внешним восприятием осуществленная частичная интенция, направленная на видимую сторону пространственной вещи, мотивирует неосуществленные интенции, направленные на невидимые стороны. Подобным образом в неадекватной рефлексии непосредственно «созерцаемые» и переживаемые «содержания» принимаются за «видимую сторону» невидимого в целом («со всех сторон») психического («душа» или «Я») или пространственного (тело) «носителя» этих содержаний. Изначально «данное» как в собственном смысле «переживаемое» неадекватная рефлексия относит к тому, что не просто *еще* не является переживаемым, но и вовсе не может быть пережито, т.е. не может быть данным в «строгом смысле». В «Общей теории познания» характерным примером неадекватного рефлективного восприятия выступает «привязка» переживаний к телу:

«Но мы должны обратить внимание на еще одно [обстоятельство]: восприятие внутреннего переживания должно, тем не менее, также быть понято таким образом, что оно стремится быть чистым восприятием, простой констатацией действительно данного. Если я чувствую боль, то мне, несомненно, известно и очевидно, что я [ее] чувствую. Но если я говорю: “Я чувствую головную боль”, и полагаю, будто тем самым [лишь] выражаю подобное восприятие, то я заблуждаюсь. Воспринимая, я толкую (Ich deute wahrnehmend) боль как головную боль, тем самым я локализую ее в голове. Но тем самым я выхожу за пределы данного. Я не могу заглянуть в свою голову (in den Kopf hinein kann Ich nicht schauen); голова вместе со всем, что в ней находится, не может быть действительно дана в переживании так, как дана сама боль. Здесь я осуществляю апперцепцию (Apperzepieren), которая, хотя и имеет характер восприятия, но в своем подразумевании далеко выходит за пределы того, что мне фактически дано в переживании. Существуют, таким образом, неочевидные и даже ложные суждения восприятия (Wahrnehmungsurteile) о внутренних переживаниях».[63]

[63] Ibid. S. 94.

В процитированном отрывке аналогия между внешним восприятием и неадекватной рефлексией дополняется еще и тем, что неадекватное рефлективное восприятие содержит в себе *интерпретацию* ощущений, или, точнее говоря, такое толкование переживаемых «содержаний» сознания, которое выходит за их пределы. Неадекватность как в случае внешнего, так и в случае рефлективного восприятия рассматривается Гуссерлем в качестве *избытка* подразумеваемого по отношению к данному, равнозначного в данном случае избыточности воспринимаемого по отношению к переживаемому. Эта избыточность оборачивается нехваткой предельного осуществления. Адекватность рефлективного восприятия, соответственно, требует методического устранения избытка, полного совпадения подразумеваемого и данного.

«Редукция» смыслового избытка, как ее понимает ранний Гуссерль, затрагивает, прежде всего, вышеупомянутое «толкование» ощущений. В неадекватном восприятии ощущения (переживаемое) и подразумеваемый предмет принципиально различаются. Ощущения, не становясь предметами схватывания, служат в неадекватном восприятии репрезентантами свойств предмета. Ощущения «сами по себе» не имеют функции репрезентации, они приобретают ее лишь благодаря надстраивающемуся над ними и «одушевляющему» их смыслу схватывания.[64] Репрезентанты и репрезентируемое здесь сущностно различны, хотя они и образуют внутреннее единство, в отличие от единства знака и обозначаемого[65]. В неадекватном восприятии переживаемое служат материалом толкования, как бы позволяющего сознанию «получить доступ» к непереживаемому (например, пространственной вещи). В адекватном восприятии, напротив, по Гуссерлю, репрезентант тождествен репрезентируемому, т.е. *ощущаемое* тождественно *воспринимаемому.* Хотя в адекватном восприятии сохраняется различие смысла и содержания схватывания, «его характернейшая черта состоит в том, что схватываемые содержания служат репрезентантами не для чего-то от них отличного, но для себя самих».[66] Это означает, что схватывающее подразумевание (Meinen) схватывает актуально ощущаемое содержание в качестве того, в качестве чего оно ощущается, оно берет его так, как оно его находит. Ощущаемое содержание тождественно воспринимаемому предмету, репрезентант – репрезентируемому».[67]

[64] Allgemeine Erkenntnistheorie. S. 102-103.
[65] Об этом см. Hua XIX/2. S. 622.
[66] Allgemeine Erkenntnistheorie. S. 102.
[67] Ibid.

Таким образом в «Общей теории познания» «расшифровывается» описание предельного осуществления в *Логических исследованиях*, где, как мы видели, одной из основных черт этого акта оказывается тождество репрезентанта и репрезентируемого. Это и есть окончательная репрезентация в смысле предельного осуществления:

«Таким образом, идеал осуществления и подлинной данности отсылает к идеальному всесознанию, в котором все сущее осознано в строгом реельном смысле, в смысле актуального переживания и созерцания».[68]

Так вводится «принцип чисто феноменологической констатации», который Гуссерль отождествляет с принципом беспредпосылочности и который, несомненно, является ранней версией феноменологической редукции:

«Все, что мы обнаруживаем в нем (в переживании – *М.Б.*) посредством простой констатации, следовательно, адекватным способом, дано нам абсолютно. Такие констатации, относящиеся к данному в адекватном восприятии, следовательно, к реельно данному в сознании (im Bewusstsein reell Gegebene) суть чисто феноменологические констатации, и принцип теоретико-познавательной беспредпосылочности есть принцип чисто феноменологической констатации».[69]

Однако введение принципа чисто феноменологической констатации, на первый взгляд, ставит феноменологию в безвыходное положение, поскольку «переживаемое» образует тогда замкнутую сферу, за пределы которой невозможно выйти. Поэтому «сфера действия» указанного принципа «расширяется» Гуссерлем при помощи понятия интенциональности: всякое переживание в силу своей внутренней структуры направлено на тот или иной предмет, обладает тем или иным предметным смыслом, который, независимо от полноты его осуществления, всегда уже адекватно дан как имманентная черта переживания. Это означает, в частности, что исключение вопроса о действительном существовании и объективном «в-себе-бытии» предметности сознания не наносит ущерба

[68] Ibid. S. 103.
[69] Allgemeine Erkenntnistheorie. S. 99.

возможности адекватного описания предмета *как предмета переживания.* Соответственно, принцип феноменологической констатации определяет, опять-таки, не предмет феноменологии, а только *способ описания* предметности (в широком смысле). Вытекающие из принципа феноменологической констатации методическое требование заключается в ограничении описания данностями предельного осуществления. Иначе говоря, согласно фундаментальной предпосылке гуссерлевской феноменологии, предмет должен быть описан (соответственно, должен «подразумеваться») только так, как он дан. Неадекватно воспринимаемое в «трансцендентном» восприятии может быть адекватно дано в «феноменологически очищенном» рефлективном восприятии. Например, пространственная вещь может подразумеваться в качестве существующей в «объективной действительности» и в этом случае (если следовать Гуссерлю) направленная на нее интенция будет всякий раз получать лишь предварительное, а не предельное осуществление. Но «та же самая» вещь может подразумеваться в рефлективной интенции феноменолога как интенциональный коррелят восприятия и быть с этой точки зрения данной в предельном осуществлении. Так, феноменологическая констатация» в отношении обычного внешнего восприятия свидетельствует, что это восприятие «по своему смыслу» направлено на «действительно существующую» вещь со всеми «объективными» свойствами, которые оно в ней выявляет, и отличие феноменологической позиции от естественной будет заключаться тогда лишь в том, что интенция этого восприятия не полагается феноменологом в качестве получившей *предельное осуществление*; предельное осуществление получает лишь феноменологическое «утверждение», что конкретное восприятие направлено именно на «этот» предмет с соответствующими свойствами, данный в восприятии определенным образом, под определенным углом зрения и т.п., что конститутивной чертой восприятия является такой-то предметный смысл.

Принцип чисто феноменологической констатации, несомненно, имплицирует ряд проблем содержательного и терминологического характера, в той или иной степени затрагивающих ключевые предпосылки феноменологии Гуссерля и прежде всего, конечно, трактовку методической роли предельного осуществления.

В своей буквальной формулировке этот принцип не вполне согласуется с расширением сферы исследования за счет интенциональности. Предмет (независимо от того, существует ли он «на самом деле») и предметный смысл (вне зависимости от его возможного «осуществления») переживания уже в качестве «просто» подразумеваемых не являются его составными («реельными») частями, ведь в противном случае, если мы следуем аргументации родоначальника феноменологии, «подвешивание» предпосылки существования предмета, явно осуществляемое Гуссерлем и в ранних работах до терминологического оформления редукции в «Идее феноменологии», не имело бы никакого смысла. Как подразумеваемые в переживании, предмет и предметный смысл даны абсолютно адекватно, но они не переживаются (если мы исключаем здесь случай адекватной рефлексии, чьим предметом является переживание и его «реельные» моменты), из чего должно явствовать, что «переживаемое» («реельно данное в сознании») и адекватно данное различаются. Понятие интенциональности заставляет поэтому скорректировать принцип феноменологической констатации: феноменологические утверждения ограничиваются не «реельно данным в сознании», а *очевидно данным*. *Отталкиваясь* от переживаемого, феноменологическая рефлексия имманентно выходит за его пределы, обнаруживая уже в границах имманентности сознания различие между переживаемым и не переживаемым. Это обстоятельство становится одним из центральных мотивов критики, которой сам же Гуссерль подвергает свою раннюю концепцию, начиная с «Идеи феноменологии», где вводится различие между «реельной имманенцией» и «имманенцией в смысле самоданности». Во втором издании «Логических исследований» Гуссерль отмечает, что в его ранней феноменологии отсутствовало важное различие дескриптивных слоев, а именно слово «феноменологический» в первом издании ЛИ «использовалось исключительно по отношению реельным моментам переживания»[70]. Лишь позднее, «при более глубоком размышлении»[71], обнаружилось, что «описание интенциональной предметности как таковой (взятой так, как она осознается в конкретном переживании акта), представляет собой другое направление анализа, который должен быть осуществлен чисто интуитивно и адекватно, и что оно тоже должно быть обозначено как феноменологическое».

[70] *Гуссерль Э. Указ. соч.* . С. 363-364 [411].
[71] Там же. С. 363 [411].

Принцип тождества ощущаемого и воспринимаемого в адекватном восприятии также оказывается поставленным под вопрос в свете понимания сознания как интенционального переживания. Третье (основное) понятие сознания как интенционального переживания, введенное в «Логических исследованиях»[72], предполагает что, хотя мы и можем с полным правом говорить о неинтенциональных переживаниях, исток понятия переживания

«лежит ведь в области психических “актов”, и если его расширение привело нас к понятию переживания, которое охватывает и не-акты, то все же связь, которая встраивает их в акты и присоединяет их к актам, короче, единство сознания, остается столь существенной, что мы не могли бы говорить о переживании (Erleben) там, где бы недоставало этой связи».[73]

Переживания вообще могут быть пережиты, стало быть, даны лишь постольку, поскольку они выходят за свои собственные пределы, относят себя к трансцендентному. Существование сознания как сознания заключается в его выходе за собственные пределы. В «Логических исследованиях» Гуссерль пишет, что гипотетическое существо, которое имело бы одни лишь неинтенциональные переживания (ощущения) и не могло бы представлять на их основе предметы, вовсе нельзя было бы назвать существом, обладающим психикой.[74] Несомненно, рефлективное восприятие, в котором ощущаемое и воспринимаемое могли бы совпасть, также является интенциональным, но его интенциональность является модификацией изначальной, дорефлективной интенциональности, в которой ощущаемое и воспринимаемое всегда расходятся (с точки зрения Гуссерля). Отождествление адекватно данного с переживаемым у раннего Гуссерля указывает на одну из самых парадоксальных предпосылок феноменологии: изначальное «бытие» сознания заключается в *несовпадении* смысла и созерцания, т.е. в нехватке очевидности, и, следовательно, в недостижимости предельного осуществления. Но и различение «переживаемого» и «адекватно данного» не означает отказа от этой предпосылки. Понятие адекватной очевидности уже имплицирует определенное «насилие» над дорефлективной жизнью сознания и порождает проблему различения установок. Философская (феноменологическая) установка, как ее понимает Гуссерль, не возникает, конечно, ex nihilo, без всякой опоры в «естественном» существовании сознания: речь идет о превращении *регулятивного принципа* жизни сознания (адекватной

[72] Там же. С. 336-341 [377-384].
[73] Там же. С. 337 [378].
[74] Ibid. S. 378-379 [337].

очевидности, чьей нехваткой и определяется эта жизнь) в конститутивный принцип ее описания.

Если сравнивать понимание основного методического принципа феноменологии (названного в «Общей теории познания» принципом чистой феноменологической констатации) в первом издании «Логических исследований» и «Общей теории познания», с одной стороны, и в «Идее феноменологии» и «Идеях», с другой, то в последних все же, на мой взгляд, речь идет не столько о радикальном повороте, сколько о несколько иной расстановке акцентов. Как мы видели, в «Общей теории познания» описание «подразумеваемой предметности как таковой» также фактически присутствует, хотя и не фиксируется терминологически в качестве «ноэматической» стороны феноменологического анализа. Более того, в «Общей теории познания», как, впрочем, и в первом издании «Логических исследований» в своих основных чертах уже разработан второй основной аргумент, позволивший Гуссерлю в «Идее феноменологии» ввести различие двух типов имманенции. Этот аргумент, как известно, основан на акцентировании внеэмпирической всеобщности феноменологических констатаций. В «Общей теории познания» Гуссерль предлагает заменить термин «переживание» термином «переживание-сущность», «переживание-идея» и «переживание-эссенция»:

«Если я обращаю свой взгляд на “этот феномен”, то я смотрю исключительно на его. “содержание”, которое не подразумевается как нечто [находящееся] в пространстве, времени или индивидуальном сознании, но уже как всеобщее, всеобщее низшей дифференциации […]. Поэтому лучше в феноменологии говорить не о переживании, но о переживании-идее (Erlebnis-Idee), переживании-сущности (Erlebnis-Wesen), переживании-эссенции (Erlebnis-Essenz)».[75]

Если, как настаивает Гуссерль, феноменологические утверждения не являются всего лишь эмпирическими обобщениями того, что было фактически пережито и дано в рефлективном *наблюдении* за *действительно* имевшими место переживаниями, то всеобщие черты (сущность) переживания сами не могут быть пережиты. Эмпирическое

[75] Allgemeine Erkenntnistheorie. S. 78.

обобщение в рамках описания сознания понимается Гуссерлем «индуктивно» как перенос результатов опыта относительно *фактически существовавших* переживаний на будущий опыт. Соответственно, эмпирическая констатация предполагает бесконечный процесс осуществления (подтверждения) при помощи будущего опыта и не может заключать в себе требуемую феноменологией полноту данности. Предпосылкой гуссерлевской концепции «сущностного созерцания» является поэтому невозможность предельного осуществления по отношению к эмпирическим утверждениям. Выдвинутый еще в первом издании «Логических исследований» тезис о «нечувствительности» реализованного (т.е. осуществленного) сознания всеобщего по отношению к различию восприятия и воображения призван вывести из игры «привязку» всеобщих суждений к *существованию* единичного предмета: любая данность всеобщего предполагает данность единичного, но не данность единичного *в качестве существующего.* Поэтому единичное переживание, служащее отправной точкой феноменологических утверждений, может быть и воображаемым, а не действительным: сущность переживания «усматривается» посредством варьирования в фантазии. Усматриваемая таким образом сущность характеризуется, по Гуссерлю, эмпирически недостижимой полнотой данности, т.е. в отличие от «эмпирически» всеобщего, дана в предельном осуществлении. Но выше мы видели, что для переживания «быть действительным», с точки зрения Гуссерля, есть не что иное, как «быть переживаемым». Отсюда должно следовать, что сущностные констатации относительно сознания и его предметности отнюдь не предполагают, что различные переживания сознания *актуально переживаются* в рефлексии. «Созерцание сущности» принципиально выходит за пределы в собственном смысле переживаемых «содержаний сознания». «Реельное единство» рефлексии и дорефлективного переживания, полагаемое Гуссерлем в основу принципа феноменологической констатации в «Общей теории познания»[76], оказывается поставленным под вопрос.

Нивелирование различия восприятия и воображения применительно к данности единичного предмета (в широком смысле), фундирующей усмотрение всеобщего, как своеобразная «эйдетическая нейтрализация» суждений о действительности (в том числе и действительности переживаний сознания) достаточно парадоксальным образом

[76] Здесь уместно привести гуссерлевское определение очевидности в «Общей теории познания»: «В предшествующей философии, порой еще и в философии Нового времени, очевидность описывается как озаряющий свет (ein erhellendes Licht); очевидность есть *lumen naturale* разума в противоположность *lumen supranaturale* религиозной веры. Но уподобление свету едва ли является подходящим (ist aber wenig passend). Свет делает видимым то, что было невидимым, но очевидность не делает что-либо видимым, но есть само видение (das Sehen selbst). Только она есть видение в собственнейшем и строжайшем смысле, которое действительно созерцает видимое и созерцает его именно в качестве того, в качестве чего оно подразумевается в видении. Но это возможно лишь тогда, когда видение и видимое являются реельно одним (reell eins ist) и когда видение имеет характер простого обращения внимания на то, “что наличествует в самом акте сознания”» (Allgemeine Erkenntnistheorie. S. 95-96).

затрагивает и основополагающую феноменологическую «несомненность cogitatio». Несомненность cogitatio, описываемая в «Общей теории познания», есть, конечно, несомненность *бытия.* Адекватное рефлективное восприятие содержит себе как бы жест указывания, относящийся не только к «содержанию» воспринимаемого, но и к факту его *существования.* Достоверность рефлективного восприятия есть достоверность бытия его предмета. «Предмет существует» значит здесь «предмет воспринимается именно так, как он переживается». В то же время несомненность как *невозможность* «зачеркивания» данной очевидности *иной очевидностью* избыточна по отношению к опыту действительного и требует «опыта» возможного, отсылает к эйдетической вариации. *Несомненный* – это несомненный *по своей сущности.* Другими словами, *несомненный* – не просто фактический, а эйдетический «предикат». В противном случае можно было бы приписывать актуальной рефлексии лишь неадекватную очевидность, или, во всяком случае, неаподиктическую очевидность, поскольку нельзя было бы исключить, что положенное в качестве существующего «по праву» этого восприятия не разоблачит себя как иллюзию в очевидностях «последующих» восприятий. Таким образом, уже в утверждении о несомненности адекватного рефлективного восприятия удивительным образом содержится эйдетическая нейтрализация того, что и составляет, согласно самому Гуссерлю, сущность несомненности рефлективного восприятия – фактического бытия переживания и его «бытия-переживаемым».[77]

Несколько иная расстановка акцентов в «Идее феноменологии» и «Идеях», обернувшаяся введением различия между переживаемым и очевидно данным, влечет за собой, в то же время, весьма существенное переосмысление методической роли предельного осуществления. Благодаря обоснованию этого различия с «ноэматической» и «эйдетической» точек зрения предельное осуществление окончательно утрачивает свою зависимость от узко истолкованной картезианской сферы. Традиционные различия внутреннего и внешнего, Я и не-Я, а также различие между переживаемым и непереживаемым отходят на второй план, окончательно уступая место иному различию, в

[77] Эйдетическая нейтрализация осуществляемого рефлективным восприятием полагания переживания в качестве сущего имеет, конечно, иную природу, чем трансцендентальное «эпохе» в отношении тезиса мира. В несомненности cogitatio заключен нередуцируемый фактический остаток, тематизированный Гуссерлем уже в «Идеях» (Hua III. S. 109 [106]). В то же время речь здесь идет не просто о факте, а о фактической констатации, содержащей в себе эйдетический момент (полагании существования, которое *не может быть* перечеркнуто чем-то иным и не дезавуируется возможным разрушением взаимосвязей опыта). Тематизация необходимости переживания в качестве эмпирической создает предпосылки для построения метафизики аподиктической фактичности в поздних работах Гуссерля.

методическом отношении решающему – различию между очевидным (в строгом смысле предельного осуществления) и неочевидным (данным лишь в предварительном осуществлении). Различие имманентного и трансцендентного более не предполагает различия «внутреннего» (в смысле непосредственно переживаемых «составных частей» потока сознания) и «внешнего» (не являющегося частью потока сознания как целого). Этим подтверждается выдвинутый выше тезис, что различие трансцендентного и имманентного в феноменологии Гуссерля вовсе не есть различие неких предметных областей (скажем, областей «переживаемого» и «не-переживаемого»), но лишь различие способов описания предметности (в широком смысле). Имманентное – это лишь то, что дано именно так, как оно подразумевается, трансцендентное – то, что не дано подобным образом. Так, «одно и то же»[78] сознание, если мы следуем ходу рассуждений основателя феноменологии, будет трансцендентным, если оно рассматривается психологически или антропологически, и имманентным, если оно берется феноменологически. Трансцендентность психологически или антропологически истолкованного сознания заключается в несоответствии (точнее, в *неполном* соответствии) вкладываемых в описание значений тому, как «на самом деле» *дано* сознание. *Имманентность* феноменологически понятого сознания должна, со своей стороны, лишь в том, что рефлективные «интенции значения» находят в «данном» *предельное осуществление* и не заключают в себе никакого «смыслового избытка». В «субъективном» аспекте различие имманентного и трансцендентного сводится к имманентному различию между двумя видами интенций – интенций, достигающих абсолютной самости предмета, соответственно, получающих предельное осуществление, и интенций, не получающих предельного осуществления. Соответствующим образом вводится и феноменологическая редукция:

«Таким образом, феноменологическая редукция означает не нечто вроде ограничения исследования сферой реельной имманенции, сферой реельно заключенного в абсолютном Это *cogitatio,* она вообще означает не ограничение сферой *cogitatio,* но ограничение сферой *чистых самоданностей,* сферой того, о чем не только говорится и что не только подразумевается, также не сферой того, что воспринимается, но тем, что

[78] Вопрос, действительно ли речь здесь идет об «одном и том же», остается, конечно, одной из главных проблем феноменологии.

именно в том смысле, в каком оно подразумевается, также дано и является самоданным в строжайшем смысле, так что нет ничего из подразумеваемого, что было бы не дано. Одним словом, ограничение сферой чистой очевидности, понятой в известном строгом смысле этого слова, который уже исключает «опосредованную очевидность» и, прежде всего, любую очевидность в нестрогом смысле этого слова».[79]

Описания феноменологической редукции в «Идее феноменологии» и «акта» предельного осуществления в «Логических исследованиях», как видно из приведенной цитаты, почти идентичны. Феноменологическая редукция есть не что иное, как ограничение данностями предельного осуществления. Радикальный интуитивизм гуссерлевской феноменологии заключается в том, что редукции подвергается не только «всего лишь» подразумеваемое, вообще не данное в созерцании, но также и то, что дано в созерцании, но *не полностью*, т.е. дано в «предварительном осуществлении». Редукция есть редукция к предельному осуществлению. Говоря на языке «Логических исследований», построение редуцированного представления о чем-то требует как устранения чисто сигнитивных моментов, так и сигнитивных моментов, не получивших *полной* интуитивной реализации. Данное в предельном осуществлении образует «феноменологический остаток».

Тем не менее, как принцип чисто феноменологической констатации в «Общей теории познания», так и трактовка редукции в «Идее феноменологии» заключают в себе известную двойственность. С одной стороны, рефлексия описывается как простая констатация. С другой стороны, истина и очевидность имеют характер актуального осуществления – адекватность, по Гуссерлю, как мы видели выше, является *имманентной* характеристикой рефлективного восприятия. Соответственно, речь не может идти лишь о внешнем присоединении рефлексии к дорефлективным данностям. Рефлексия тогда не может быть лишь пассивной фиксацией данного, более того, она, в соответствии с «Общей теорией познания», содержит данное (непосредственно переживаемый акт сознания) в себе самой. Правда, различение переживаемого и очевидно данного, введенное в «Идее феноменологии», по-видимому, вынуждает Гуссерля ограничиться

[79] Hua II. S. 60-61.

более формальным описанием единства адекватной рефлексии и того, что может быть названо «данным». В силу указанного различения рефлективная интенция, получающая предельное осуществление, более не может рассматриваться как интенция, осуществляемая за счет ее собственного (переживаемого) содержания. «Реельное» единство рефлексии и нерефлективного сознания заменяется абсолютным единством интенции и осуществления в актах феноменологической рефлексии. Так или иначе, очевидность остается «внутренней» чертой определенных актов сознания. Ясно, что об «осуществлении» невозможно говорить безотносительно к некоторой интенции, соответственно, невозможно говорить о «созерцании» абстрактно, не принимая во внимание *смысл*, который оно в той или иной степени осуществляет или не осуществляет. Очевидность в гуссерлевском понимании - не просто нечто данное, а полный *синтез* совпадения между *подразумеваемым* и данным. Но ситуация становится сложнее, если учесть, что различие значения и предмета распространяется, согласно гуссерлевской «семантике», и на акты осуществления значения, следовательно, и на данное. Данное не только необходимо соотносится с некоторым значением, но и само содержит в себе значение, иначе говоря, содержит в себе различие между тем, что дано, и тем, как оно дано. То, что Гуссерль в «Идее феноменологии» называет «самоданностью», необходимо коррелирует с *адекватной* очевидностью как абсолютным совпадением *предмета, как* он дан и *предмета, как* он подразумевается, и, соответственно, данное не может «в собственном смысле» стать данным, не становясь *предметом*[80] рефлективного восприятия либо *в качестве* переживаемого («Общая теория познания»), либо *в качестве* чистого сознания и его коррелятов (в «трансцендентальной» феноменологии). На этом основании в «Общей теории познания» Гуссерль отказывает в очевидности и несомненности существования *дорефлективному* сознанию, ведь оно вовсе не является для себя предметом и не воспринимает себя *так или иначе*. В рефлексии мы не делаем лишь отчетливым доселе смутное «самовосприятие», но *впервые* обретаем в ней восприятие сознания:

«Мы понимаем, тем самым, что означает [утверждение], что мы обладаем ясной и отчетливой перцепцией этих cogitationes, тех собственных переживаний, в которых Я

[80] «Предмет» в данном контексте не подразумевает «опредмечивания» в натуралистическом смысле.

относится к предметам, представлений, суждений, чувств, стремлений. Теперь мы можем также описать положение дел еще точнее. Если мы в процессе восприятия (wahrnehmend) полностью обращены к объекту, когда мы с напряженным вниманием наблюдаем за тем, что происходит с объектом или какие он обнаруживает свойства, то мы ни в коем случае не имеем ясной и отчетливой перцепции того факта, что мы воспринимаем. И [происходит] это по простой причине, а именно потому, что [в этом случае] мы вообще не имеем какой-либо перцепции восприятия. Воспринимать объект, обращать на него воспринимающее внимание и воспринимать [саму] эту перцепцию, обращать внимание на ее существование и приводить ее к воспринимающему сознанию – это, очевидно, не одно и то же. И, соответственно, не одно и то же совершать высказывания об объекте, которые точно выражают то, что я в нем воспринимаю, и совершать высказывания о моем восприятии, например, выражать его бытие переживаемым (Erlebtsein) так, как оно переживается.

Таким образом, несомненная достоверность существования принадлежит не самим переживаниям *cogitatio,* но *perceptiones*, т.е. восприятиям этих переживаний».[81]

Характерно, что Гуссерль не принимает брентановского учения о внутреннем восприятии как структурном моменте любого модуса сознания. Дорефлективное сознание не только не «подразумевает» себя, но и не дано самому себе. Однако в гуссерлевском понимании «данности» имплицирована та же двусмысленность, что и в понятии рефлексии. Имея, как мы видели, рефлективный характер, «данность», как и «констатация», в то же время несет в себе элемент пассивности, который, если следовать ходу мысли Гуссерля, нельзя все же полностью растворить в имманентности рефлективного восприятия. У раннего Гуссерля данное в этом «пассивном» смысле отождествляется с «переживаемым». Известный тезис из «Логических исследований» гласит: «Быть переживаемым не значит быть предметом» (Erlebtsein ist nicht Gegenständlichsein)[82]. Единство двух этих моментов в «Общей теории познания» характеризует рефлективное восприятие как адекватное, но вместе с тем кажется несомненным, что рефлексия не «создает» Erlebtsein *как таковое* (ведь оно не требует опредмечивания), а лишь позволяет провести различие между тем, что *переживается* и

[81] Allgemeine Erkenntnistheorie. S. 93.
[82] Hua XIX/2. S, 669.

потому «на самом деле» дано, и тем, что не переживается и лишь «кажется» несомненно данным. Подлинно, а не «мнимо» данное в этой перспективе – это дорефлективная и непредметная соотнесенность сознания с самим собой, которая в «Логических исследованиях» составляет смысл *феноменологического* понятия переживания в его отличие от общераспространенного.[83] Согласно Гуссерлю, переживаются не предметы, события или положения дел, а лишь сами переживания, и будучи переживаемыми, сами они изначально не являются предметами восприятия, тематического схватывания и т.п. Непредметная интенциональность (хотя это и кажется противоречием в терминах), описываемая Гуссерлем как конституирование потоком сознания своего собственного единства выступает тем данным, в чьем отношении рефлексия обнаруживает свою «пассивность».

Единство двух этих, на первый взгляд, противоречащих друг другу аспектов понимания рефлексии и данности в феноменологии Гуссерля можно было бы понять по аналогии с единством восприятия и высказываний о восприятии, как оно описано в VI Исследовании. Подобно тому, как восприятие, по Гуссерлю, определяет значение, не содержа его в себе, так и «пассивно» данное могло бы определять значение рефлективного восприятия, не содержа его в себе. Рефлективное восприятие было бы аналогично суждению, «данное» - восприятию. Но при проведении подобной аналогии необходимо было бы учесть важные различия. Если следовать аргументации Гуссерля, границы потенциально бесконечного многообразия смысловых «точек зрения» на восприятие определяются его содержанием, но ни одна из них не является «абсолютной», поскольку не получает в восприятии *предельного осуществления.* В случае данного в феноменологическом смысле речь, напротив, идет о противопоставлении многообразия относительных точек зрения на данное и полностью адекватной ему *абсолютной позиции*. «Данное» определяет значение рефлективного восприятия иначе, чем внешнее восприятие (в соответствии с «Логическими исследованиями») определяет возможные значения высказываний о нем: границы данного допускают лишь одно значение, в строгом смысле адекватное ему. Данное может быть многообразно *истолковано*, и каждое такое

[83] Ibid. S. 361 [321].

толкование может иметь свое «основание» в границах данного, но описано оно может быть лишь единственным (по своей «сущности») способом. Или, на языке VI Исследования: если восприятие действительно дает *сам предмет*, то оно является единственно возможным по своей сущности и исключает не только пространственную, но и «смысловую» перспективу.

Но уже в *Идеях* абсолютный характер рефлективного восприятия ограничивается. Гуссерль пишет, что «также и переживание никогда полностью не воспринимается, в своем полном единстве оно не может быть адекватно схвачено»[84]. В то время как в *Логических исследованиях* Гуссерль различает два типа совершенства – совершенство объективно полного и совершенство адекватного восприятия, в *Идеях* уже различаются два типа несовершенства – несовершенство трансцендентного и несовершенство имманентного восприятия. Переживание характеризуется как поток, чьи лежащие в прошлом отрезки «потеряны для восприятия» аналогично тому, как невидимые стороны вещи[85]. Таким образом, речь уже не идет о лишенном перспективе восприятии, но о двух типах перспективы – временной и пространственной.

Тем не менее, в рамках темпоральной перспективы Гуссерль стремится удержать абсолютную позицию, обосновывая принципиальное различие двух типов интуитивной неполноты. Этот вопрос рассматривается, в частности, в «Анализах пассивного синтеза»[86]. Критерий различия состоит в том, что имманентные предметы в восприятии *в теперь* обладают абсолютной самостью, которая является лишь одним способом, в то время как трансцендентные предметы имеют бесконечное число способов являться[87]. Дом, который я сейчас вижу с определенной стороны, я мог бы видеть теперь с другой стороны и т.п. При этом теперь, о котором идет речь в данном контексте, является не «моментальным» настоящим первичного впечатления, а «живым настоящим», включающим в себя континуум первичной памяти. Поэтому Гуссерль говорит о несомненности живого настоящего, относящейся также к «отрезку ретенций, принадлежащих некоторому теперь»[88]. По существу, Гуссерль имеет виду здесь не что иное, как темпоральное «расширение» очевидности «я существую» (главным образом за счет прошлого), которое в основных чертах уже описано в *Логических исследованиях.*[89] В поздних текстах редукция к живому настоящему рассматривается как «радикальнейшая

[84] Ibid. S. 93 [97].
[85] Ibid.
[86] *Husserl E.* Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926. Hrsg. Von M. Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966. (Hua XI).

[87] Hua XI. S. 16.
[88] Ibid. S. 111.
[89] Hua XIX/1. S. 368-370 [327-328].

редукция»[90]. Это позволяет предположить, что предельное осуществление и его возможность остается одной из важнейших тем гуссерлевской феноменологии.

Недостижимость предельного осуществления вне сферы имманентного восприятия, впрочем, не следует понимать как обоснование скептицизма в отношении естественного опыта, имеющего дело с трансцендентными предметами. Так, в «Анализах пассивного синтеза» Гуссерль подчеркивает, что хотя абсолютная самость предмета в сфере трансцендентного восприятия остается идеей и недостижима (что не означает, что за явлениями скрывается вещь в себе), все же в предварительных осуществлениях, посредством которых дан трансцендентный предмет, есть нечто окончательное[91]. Это «окончательное» затрагивает не абсолютную, а относительную самость предмета, т.е. ту смысловую «сторону», которой вещь «поворачивается» к соответствующему переживанию сознания. Каждый из бесконечного многообразия смысловых аспектов какого-либо предмета имеет оптимальный способ явления, например, у вещи есть оптимальный способ явления относительно практического интереса, который мы по отношению к ней проявляем[92]. Вещь в ее абсолютной самости остается идеей в кантовском смысле, а именно системой всех оптимальных способов явления[93].

В заключение, основываясь на вышесказанном, я хотел бы выдвинуть два тезиса. Первый (историко-философский) тезис заключается в том, что различие двух типов осуществления не есть лишь частная терминологическая проблема, но определяет феноменологический проект Гуссерля в целом. Несомненно, проведение этого различия уже предполагает понимание сознания как интенционального переживания, т.е. как интенции, не просто направленной на предмет, но и стремящейся к осуществлению. Телеологический принцип жизни сознания определяет метод феноменологического исследования. Но предельное осуществление как «регулятивный принцип» дорефлективного опыта сознания в феноменологическом анализе становится *конститутивным*. Недостижимость абсолютной интуитивной полноты или идеала адекватности «самим вещам» в естественном (нефеноменологическом) опыте имплицирует проблему различия установок и перехода между ними. Недостижимое в

[90] *Husserl E.* Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926-1935). Hrsg. von S. Luft. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002. S. 187.
[91] Hua XI. S. 22-23.
[92] Ibid.
[93] Ibid.

нерефлективном опыте предельное осуществление может быть достигнуто, по мысли Гуссерля, лишь в рефлективном исследовании этого опыта. Различие естественной и феноменологической установок, феноменологическая редукция как устранение «избытка» смысла по отношению к созерцанию (в широком смысле), различие имманентного и трансцендентного уже предполагают различие двух типов осуществления.

Второй тезис затрагивает содержательное измерение тех проблем, на постановку и решение которых ориентированы рассмотренные выше гуссерлевские понятия. На мой взгляд, абсолютное единство значения и созерцания, заложенное в понятии предельного осуществления, ставит под вопрос одну из ключевых предпосылок Гуссерля: независимость значения *как такового* от его осуществления. Начиная с *Логических исследований*, Гуссерль исходит из того, что *сами* значения так или иначе всегда уже даны (по меньшей мере, как предметы анализа), и единственный вопрос состоит в том, осуществляются ли эти значения с достаточной полнотой или нет. В еще более явной форме предпосылка «предданности» значений присутствует в гуссерлевской «семантике»: значения «в себе» предшествуют не только их возможному осуществлению, но также и выражению. Поэтому отправной точкой гуссерлевского анализа сознания (в том числе и «генетического») являются уже «существующие» значения. В основе здесь лежит модель смыслового «ожидания»: первоначально пустая интенция значения, подобно «намерению» (хотя нужно учитывать ограниченность этой аналогии) осуществляется или не осуществляется. Но исключительные случаи «неотделимости» интенции от ее осуществления, описываемые самим же Гуссерлем на примере адекватной рефлексии (как мы видели, в «Общей теории познания» рефлективная интенция описывается как интенция, уже «содержащая» в себе собственное осуществление) демонстрируют недостаточность этой модели. Это позволяет поставить вопрос о значениях особого типа, само существование которых заключалось бы в их осуществлении. Осуществление было бы тогда не реализацией смысловых ожиданий, а генезисом значений.

На мой взгляд, поставленный выше вопрос приобретает особую остроту в контексте эстетического опыта. Так, поэтическое произведение не есть реализация смысловых ожиданий автора (в том числе «авторского замысла»): его значение не предшествует ему, а формируется в нем[94]. Если в эстетическом опыте есть нечто такое, что могло бы быть описано как «осуществление значения», то подобное осуществление могло бы быть только «предельным». В этом случае проблема «эпистемологической» достоверности данных значений трансформируется в проблему эстетической достоверности новых значений.

[94] Конечно, если бы мы пожелали описать поэтическое произведение сквозь призму различий, введенных в I Исследовании, то различие значения «в себе» и выражения, на первый взгляд, было бы в этом случае более подходящим, чем различие значения и осуществления значения. С другой стороны, если «поэзия – это то, что нельзя пересказать», то поэтический язык не может пониматься как *выражение* в гуссерлевском смысле, которое всегда отсылает к независимому от выражения значению. В то же время в *Логических исследованиях* бросается в глаза аналогия между отношением значения и выражения и значения и осуществления значения. Отношение выражения и осуществления значения к значению является внутренним для первых двух и внешним для последнего, поскольку это отношение не затрагивает «бытие» значения *как значения.* Однако гуссерлевская трактовка предельного осуществления позволяет проблематизировать подобную «асимметрию» в понимании указанных различий.

Роман Громов

Проекты дескриптивной психологии в немецкой философии XIX века[1]

В последней трети 19 в. в немецкой философии возникает ряд психологических концепций, получивших наименование «дескриптивной психологии». Можно выделить несколько линий развития такого рода проектов. Во-первых, следует назвать Франца Брентано и его школу. Хотя Брентано начинает широко использовать термин дескриптивная психология лишь в венских лекциях 1885-89 гг. (Brentano 1982), тем не менее, задолго до этого уже в начале 70-ых годов он употреблял в черновиках своих лекционных курсов термин «феноменология». Задачи феноменологии совпадали с тем, как формулировались в последующем цели дескриптивной психологии. В пользу того, что речь здесь может идти о развитии одной и той же дисциплины говорит тот факт, что в заглавии лекций по психологии 1888/89 гг. Брентано называет дескриптивную психологию «описательной феноменологией»[2]. Среди ближайших учеников Брентано, развивавших эту концепцию, можно выделить Карла Штумпфа и Антона Марти. Можно констатировать поступательную непрерывность в развитии психологической концепции обоих авторов. Хотя термин «дескриптивная психология» появляется у них, как и у Брентано, довольно поздно, лишь в 80-ые гг., он обозначает у них уже многие годы развивавшуюся модель исследования. Появление этого термина в 80-ые гг. можно считать результатом концептуального обобщения и уточнения той практики психологического исследования, которая складывалась в брентановской школе с начала 70-ых гг. 19 века[3].

[1] Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Философия как наука в постгегелевской немецкой философии. Реализация проектов научной философии в брентановской школе и ранней феноменологии» (проект № 12-03-00240).

[2] См. Tiefensee 1998, 256 прим. 688; 258 прим. 692, 258 прим. 692 (манускрипт M 96, 31737); а также Brentano 1982; IX.

[3] У К. Штумпфа основные принципы дескриптивного исследования ясно сформулированы уже в ранних работах «О психологическом происхождении представления пространства» (1873) и «Эмпирическая психология нашего времени» (1874) (Stumpf 1873, S. 18, 27, 142; Stumpf 1874, S. 214). Впервые термин «дескриптивная психология» вводится им в 1906 г. (Stumpf, 1906, 61-63) в связи с разработкой собственной концепции феноменологии с целью разграничения психологического и феноменологического подходов. При этом в своих поздних работах он признавал, что часть его ранних психологических разработок являлись феноменологическими (Громов, 2008). А. Марти читал лекции по психологии с 1876/77 учебного года. Лекции с заглавием «дескриптивная» и «генетическая» психология появляются у него в 1888/89 учебном году и затем эти термины использовались в последующих курсах неоднократно (Marty, 2011, XXII-XXIII).

Ни Брентано, ни его ученики не опубликовали до конца 19 века какой-либо развернутой версии дескриптивного подхода в психологии. Этот проект распространялся через лекционные курсы. Так было в случае с учеником Брентано Эдмундом Гуссерлем, посещавших лекции Брентано в Вене в 1885/86 гг., раннюю модель феноменологического исследования которого, представленную в «Логических исследованиях» (1900//01), также можно отнести к числу проектов дескриптивной психологии. В подтверждение этого следует отметить, что в первом издании «Логических исследований» Гуссерль часто использует термины феноменология и дескриптивная психология как синонимичные. Брентановская линия дескриптивной психологии получила свое системное изложение в работах раннего Гуссерля (правда, уже в критическом освещении) и в поздних работах Штумпфа[4]. На рубеже 19-20 веков исследователи, незнакомые с лекционными курсами Брентано, рассматривали, как правило, в качестве образцового изложения его психологической концепции книгу «Психология с эмпирической точки зрения» (1874), в которой еще не использовалось понятие дескриптивной психологии.

Вторая линия развития дескриптивной психологии связана с именем Вильгельма Дильтея. В 1894 г. он публикует работу «Дескриптивная психология» (Dilthey 1894; Дильтей 1924), вызвавшую широкий резонанс в научных кругах того времени[5]. Таким образом, в первую очередь с именем Дильтея связывалось в отмеченный период введение понятия и модели дескриптивного исследования в психологии (см. Schmied-Kowarzik 1912; Schmied-Kowarzik 1927). Так же как и в брентановской школе концепция дескриптивного исследования Дильтея формировалась довольно длительное время[6]. Введение в 1893/94 гг. понятия дескриптивной психологии имело у него программный характер, ставило своею целью обобщить прежний опыт в качестве единой стратегии исследования с естественно вытекающими отсюда теоретико-познавательными, научно-систематическими и философскими выводами.

---

[4] Штумпф утверждал прямую преемственность между брентановской школой и ранним феноменологическим движением. В частности, гуссерлевская феноменология (в «Логических исследованиях») оценивалась им как прямое развитие брентановской дескриптивной психологии, он видел между ними лишь терминологические расхождения (Stumpf 1939, 185-186).

[5] Дильтей отправил особый выпуск «Дескриптивной психологии» многим значимым специалистам и коллегам, в том числе, Наторпу, Рилю, Ремке, Ойкену, Виндельбандту, Зигварту. Концепция Дильтея встретила резкую критику со стороны одного из лидеров немецкой экспериментальной психологии Германа Эббингауза (Ebbinghaus 1896; Rodi 2003).

[6] Требование Дильтея новой «описательно-расчленяющей» психологии – которая была бы нацелена на исследование содержательной человеческой природы – появляется в 1865 г. в статье о Новалисе. Новалис обозначил базисное изучение человека, на котором основываются науки о духе, как «реальную психологию». Дильтей перенимает это понятие, речь идет о психологии, которая подчиняет себя содержанию нашей души (Dilthey 2005, X). С лекций по психологии и антропологии 1875-1882 гг. Дильтей проводит критику «дедуктивного метода» в психологии, т. е. выведения фактов из фундаментальных принципов, говорит о психологии свободной от предпосылок (Dilthey 1997, 24). В лекциях 80-ых гг. он неоднократно проводит мысль о том, что психология не может быть подчинена естественным наукам, о несопоставимости физических и духовных явлений, критикует теорию психо-физического параллелизма в «объяснительной» психологии, а также «объяснительную теорию» в самой психологии, стремящейся выводить высшие душевные явления из низших (Dilthey 1997, 203-204, 275; Dilthey 2005, 89, 118, 267). Также уже в лекциях 70-80-ых гг. Дильтей большое внимание уделяет морфологии сознания, понимает систематику душевных явлений как одну из ключевых задач психологии и также как ее естественное начало, разрабатывает понятие «структуры» душевной жизни (см. Dilthey 2005, 69-88).

Третьей линией этого движения можно считать психологические разработки Теодора Липпса, лидера мюнхенского философско-психологического кружка, возникшего вокруг него на рубеже 19-20 вв. Липпс говорит о дескриптивном подходе как начальном этапе любого психологического исследования. Независимо от того, на какой путь ориентирована та или иная психология, этот отрезок неизбежен, и в зависимости от того, как он будет пройдет, будет складываться ход всего остального исследования. Он также обосновывает в целом оригинальность методов психологии и отвергает возможность «физиологической психологии» (Lipps 1906; Lipps 1909). В этой связи представляется не случайной популярность в кружке Липпса идей брентановской школы и самого Брентано, что облегчило налаживание коммуникации кружка Липпса с Гуссерлем и позитивное восприятие его феноменологической концепции.

Помимо отмеченных линий развития (а приведенный список не претендует на полноту) можно также назвать несколько исследователей, которые не использовали термин дескриптивная психология и даже не причисляли себя к психологам, но которые, несмотря на этом, могут рассматриваться как близкие этому движению фигуры. На основе парадигматических характеристик дескриптивного подхода в психологии в этот период, которые мы попытаемся выделить в ходе дальнейшего исследования к числу таких исследователей, забегая вперед, можно отнести Э. Маха и А. Бергсона[7].

Очевидно, что между названными проектами дескриптивной психологии едва ли можно установить генетическую преемственность. Они представляют собой вполне самостоятельно сформированные концепции, возникшие из оригинальных предпосылок. Если брентановская концепция в части разделения генетической и дескриптивной психологии, опиралась на научную систематику английского теоретика и историка науки Вильяма Вевелля[8], то Дильтей апеллировал при различении объясняющей и дескриптивной психологии к традиции гербартовской школы (Вайц, Дробиш, а также к систематике Хр. Вольфа)[9]. В данном случае общее обращение к принятой в то время классификации наук на объясняющие и дескриптивные не должно вводить в заблуждение. Концепции указанных авторов имеют как оригинальные предпосылки, так и

[7] Применительно к Э. Маху речь идет о его концепции нейтральных элементов, критике каузальной модели научного объяснения и учении о функциональных связях. В случае А. Бергсона бросается в глаза близость его концепции сознания, изложенной в работе «Опыт о непосредственных данных сознания» (1888), с концепциями германских дескриптивных психологов (см. Бергсон 1992).
[8] См. об истоках псиологии Брентано Hedwig 1989; Marek 1990.

[9] См. Дильтей 1924, 31-34.

оригинальную траекторию становления[10]. Это во многом объясняет взаимную почти непримиримую критику этих авторов в адрес друг друга[11]. Хотя следует отметить, что в ряде случаев поводом к критике служило недостаточно точное знание концепции оппонента, как это случалось в случае критики Дильтея в адрес Брентано[12].

Несмотря на отмеченных расхождения, указанные проекты обнаруживают вместе с тем тесное сходство в ряде ключевых для них положений. Таким образом, речь в данном случае идет не только о терминологических пересечениях, но о едином движении, анализ которого позволяет говорить об общих тенденциях в немецкой психологии и философии данного периода. Чтобы обосновать этот тезис, мы сопоставим названные проекты дескриптивной психологии в части определения ее предмета, метода и теоретико-познавательного статуса.

Прежде всего, следует отметить две важных общих предпосылки этих концепций.

Во-первых, релятивизацию в теоретико-познавательных исследованиях последней трети 19 века результатов научного познания. Мы имеем в виду распространение концепций, утверждающих инструментальный характер научного познания и научного понятийного аппарата, рассматривающих предмет науки как идеализированный теоретический конструкт. Такую трактовку научного познания можно проследить в набирающем силу неокантианском движении, в лекциях по математической физике Г. Кирхгофа, в принципе экономии Маха. Важнейшим следствием этого взгляда является различение между предметами науки и феноменальными данными опыта. Все указанные проекты дескриптивной психологии в той или иной форме проводят различие между предметным миром физикалистского естествознания как теоретическим конструктом и непосредственными опытными данными (ощущения, комплексы эмоционально-волевых переживаний и др.). Если Кант, например, отождествляет феномены сознания с предметной сферой науки (в сфере внешнего чувства), то у обсуждаемых авторов

[10] См. об оригинальных схоластических истоках понятия дескрипции у Брентано Громов 2010. Концепция Дильтея формировалась в полемике с «психологией народов» Лазаруса и Штейенталя, экспериментальной психологией, а также в значительной мере в опоре на ключевые идеи психологии Вундта, Джеймса, Зигварта (см. отличная реконструкция психологической концепции Вильгельма Вундта с критикой сложившихся в отношении ее стереотипов Benetka 2002, 61-100).

[11] Дильтей в «Построении исторического мира в науках о духе» (1910 г.) говорит о «психологической схоластике», подразумевая при этом брентановскую школу и концепцию Гуссерля: «Вслед за естественнонаучной атомистической психологией возникла школа Брентано, которая является психологической схоластикой. Ведь в этой школе вводились такие абстрактные сущности, как „способ отношения" (Verhaltungsweise), „предмет", „содержание", из которых она пытается компоновать жизнь. Свое крайнее выражение этот подход получил у Гуссерля» (Dilthey 1968, 237; см. также в русском переводе Дильтей В. Собрание сочинений, т. III: Построение исторического мира в науках о духе. М., Три квадрата, 2004. С. 287). Дильтей был хорошо знаком как с концепцией Гусселя, так и с концепцией Брентано (см. его отношение к Брентано Dilthey 1977, 72-78, 113-117, 117-183). Примечательно, однако, что Дильтей при этом позитивно оценивал психологические исследования ученика Брентано Штумпфа и содействовал приглашению его в Берлинский университет (Дильтей 1924, 76). Критика Гуссерлем дескриптивных подходов Брентано и Дильтея см. Husserl 1976, 226, 236-37, 248-49. Характерно, что Гуссерль рассматривает проекты Брентано и Дильтея как совершенно независимые, но, тем не менее, как объединенные общей интенцией на выявление своеобразия психического и ограничение компетенций естественнонаучного подхода в сфере психологического исследования.

[12] Например, Дильтей совершенно необоснованно приписывает Брентано стремления отделить эмпирическую психологию от физиологических опытов, что, согласно его позиции, ошибочно, поскольку последние, законы физиологии вообще являются необходимым вспомогательным средством психологического исследования (Dilthey 1997, 204; см. по этому поводу Brentano 1982, 1-10).

прослеживается общая тенденция к их дифференциации. Это происходит либо путем выделения особого типа психических феноменов и предметного разграничения сфер естественнонаучного и психологического исследования, либо путем дифференциации подходов к опытным данным, то есть методологии их исследования. Однако общим является тезис, что непосредственные опытные данные как таковые не интересуют естественные науки, они используются ими лишь как строительный материал для теоретического конструирования[13]. Благодаря этому в проектах дескриптивной психологии выделялось особое поле психологического исследования, которое выпадает из поля зрения современной науки. Можно сказать, что именно в проектах дескриптивной психологии была обозначена та проблематика, которая в феноменологии позднего Гуссерля развилась в проблематику «жизненного мира» как сферы до-научного опыта.

Во-вторых, важнейшей предпосылкой этих проектов стало динамичное развитие с середины 19 века физиологии как самостоятельной научной дисциплины, претендующей, в том числе, на каузальное объяснение фактов сознания. Все проекты дескриптивной психологии представляли собой реакцию на эту естественнонаучную интервенцию в сферу духа. Общей философской реакцией на это в немецкой академической философии стала актуализация теоретико-познавательной проблематики и, в особенности, постановка вопроса о границах естественнонаучного познания. Эта стратегия явно намечается в ходе спора о материализме (с 1854 г.), в частности, у А. Ланге в «Истории материализма». Выражением этой стратегии можно считать спор об игнорабизме, спровоцированный докладом Дюбуа-Реймона «О границах познания природы» (1872). Превалирующим в этой дискуссии в среде немецких академических ученых стал тезис о неспособности физикалистских теорий каузально объяснить сознание в его своеобразии (тезис Дюбуа-Реймона). Можно говорить об определенном консенсусе в немецкой философии относительно критической оценки материализма и физикалистского редукционализма, выражением чего стало широкое распространение концепции психо-физиологического параллелизма (в значительной мере под влиянием Фехнера). Обсуждаемые психологические концепции оформлялись в этом контексте и использовали тезис о границах каузальной модели объяснения в сфере духа. Таким образом, в их основе лежит

[13] У Брентано прослеживаются обе тенденции. Он проводит различие между естествознанием и психологией по предмету, различая физические и психические феномены, но вместе с тем включает в сферу психологического исследования физические феномены: если естественные науки рассматривают их как знаки процессов во внешней действительности, то психология берет их как таковые в качестве содержания психических актов (Brentano 1924, 138, 140). Ранний Штумпф также утверждает, что собственной сферой психологического исследования являются непосредственные феноменальные данные сознания. Если естественные науки как науки о физических феноменах опираются на ряд онтологических гипотетических допущений и рассматривают явления как знаки внешних сознанию процессов, психология не выходит за рамки феноменальных данных и должна обходится без искусственных теоретических конструкций (Kunstbegriffe) (Stumpf 1873, 13, 35-36, 302). Поздний Штумпф проводит различие двумя типами непосредственных данных психическими функциями и феноменами (данные чувственного опыта), являющихся объектом психологии и феноменологии, и предметами как интеллектуальными образованиями и объектами естественнонаучного исследования (Громов 2008; Stumpf 1906a, 7-8; Stumpf 1906b, 4, 33). У Гуссерля в «Логических исследованиях» проводится различие между предметом и содержанием переживаний, а также интенциональным и реельным содержанием сознания. В качестве объекта феноменологичекой дескрипции рассматривается реельное содержание переживаний. У У Липпса также проводится дифференциация между содержанием и предметами опыта (Lipps 1906). Дильтея мы обнаруживаем, скорее, методологическую дифференциацию на основе тезиса о принципиальной несопоставимости непосредственных переживаний с иными сферами опыта.

выделение феноменальной сферы опыта как особого поля исследования и ограничение в этой части исследовательского потенциала естественнонаучных дисциплин.

Предмет дескриптивной психологии.

Как видно из предыдущего, в качестве собственной сферы дескриптивного исследования выделяется сознание в его непосредственной данности[14]. При этом через все проекты красной линией проходит идея уникальности феноменов сознания, сознание рассматривается как особая реальность со своими специфическими характеристиками. У Брентано и Гуссерля это будет интенциональность, у Дильтея целостность душевной жизни и своеобразие ее связи (целесообразность, историчность), у Липпса особое единство душевных переживаний центрированное вокруг Я-сознания (к этому можно было бы добавить понятие длительности у Бергсона). Из такого определения предметной сферы будут следовать многие методологические постулаты. Можно сказать, что в последней трети 19 века именно в проектах дескриптивной психологии появляется сознание как особый объект познания, требующий особых способов исследования.

Переходя к вопросу о методе дескриптивных проектов, следует сразу отметить, что среди их представителей не было единства в отношении теории психо-физиологического параллелизма (Брентано и его ближайшие ученики разделяли эту теорию), таким образом, критика параллелизма (у Дильтея) или натурализма (у Гуссерля) едва ли может считаться конститутивной для этого движения. Как мы покажем далее, методология этих концепций лишала вопрос об онтологическом статусе феноменов сознания принципиального значения, иными словами, решение этого вопроса не было определяющих для хода дескриптивного исследования. Общим для этих подходов было ограничение сферы ведения естественнонаучно ориентированных психологических проектов, в первую очередь, экспериментальных. Все модели дескриптивного исследования оформлялись в рамках дихотомии и посредством противопоставления дескриптивного и естественнонаучного подходов: объясняющая и дескриптивная психология у Дильтея, генетическая и дескриптивная психология у Брентано, физиологическая и собственная психология у Липпса, натуралистически ориентированная и феноменологическая психология у Гуссерля. Здесь следует отметить, что эти понятийные пары не пересекаются. Например, Дильтей оперирует настолько широким понятием объясняющей психологии[15], что оно позволяет ему включить в этот разряд и школу Гербарта, и

[14] Понятие «непосредственных данных» требует уточнения применительно к каждому из проектов. Оно становится более ясным в свете общих методологических установок дескриптивных психологов. Как правило, здесь предполагается опыт сознания до его научно-теоретических модификаций, а также речь идет об исходных компонентах опыта, благодаря которым он организуется (элементы, формы связи).

[15] «В дальнейшем под объяснительной психологией разумеется выведение фактов, данных во внутреннем опыте, в нарочитом испытании, в изучении других людей и в исторической деятельности, из ограниченного числа добытых путем анализа элементов. Под элементами разумеется всякая составная часть психического основания, служащая для объяснения душевных явлений. Таким образом, причинная связь душевных процессов по принципу: causa aequat effectum, или закон ассоциации, является таким же элементом для построения объяснительной психологии, как и допущение бессознательных представлений или пользование ими» (Дильтей 1924, 38).

современную ассоциативную психологию, и экспериментальную психологию, а также проекты Брентано и Гуссерля. Брентано оперирует более узким определением генетической психологии, имея в виду исследования, нацеленные на каузальное объяснение психических процессов. Несмотря на эти расхождения во всех проектах будет устанавливаться определенная субординация внутри психологического исследования, а именно, утверждаться логический приоритет дескриптивного исследования по отношению ко всем прочим моделям исследования. Тезис о том, что дескрипция должна предшествовать любому психологическому исследованию, в том числе опытам каузального объяснения сознания, на первый взгляд, повторяет традиционный для 19 века методологический канон, где описание рассматривалась как вводная процедура научного исследования, предшествующая объяснению. Однако в отмеченных проектах появляется новый момент: качественная переоценка понятия дескрипции. Она уже не является промежуточной процедурой по систематизации опытных данных, но обозначает самостоятельную познавательную программу, включающую разнообразные методические средства. Благодаря этому понятие дескрипции становится обозначением определенной дисциплины с собственным предметом и комплексом методологических требований. Тезис о приоритете дескриптивной психологии получает в этой связи важнейший институциональный смысл – фактически тем самым утверждается независимость дескриптивной психологии от естественнонаучных проектов, в том числе, от разных вариантов решения психо-физиологической проблематики. Благодаря исходной дихотомии дескрипции и научного объяснения дескриптивная психология вырабатывала специфический иммунитет, она получала возможность отклонять всякого рода критику, идущую со стороны специальных естественнонаучных дисциплин, занимающихся психическими феноменами, как критику с «внешней» для сознания точки зрения. Стремление обосновать независимость дескриптивной психологии можно обозначить как общую стратегию ее представителей, объясняющую их единство в целом ряде ключевых методологических постулатов.

Таким образом, понятие дескрипции у всех представителей изучаемого движения обозначает комплексную стратегию исследования. У Брентано в этом понятии объединяются разные процедуры, начиная с переживания и наблюдения, заканчивая дедукцией и интуитивным постижением аксиоматических связей психических феноменов[16]. Также у Дильтея дескриптивное исследование реализуется посредством многочисленных методических процедур[17]. Важнейшим методологическим постулатом, связующим эти стратегии является требование нейтральности или безпредпосылочности дескриптивного исследования. У Брентано этот постулат явно не сформулирован, но имплицитно присутствует. В «Психологии с эмпирической точки зрения» (1874) он предпочитает определять психологию как науку не о душевных явлениях, а о психических феноменах в силу того, что это определение освобождает ее от предварительных метафизических разработок. Позднее в лекциях по дескриптивной психологии он предлагал анализировать феномены, данные во внешнем восприятии, как если бы они были реально существующими, то есть, на деле, отвлекаясь от различий в онтологическом статусе данных сознания. В брентановской школе наиболее последовательно данный постулат сформулировал Штумпф. Согласно Штумпфу психологическое описание феноменов сознания должно предшествовать любым онтологическим определениям. Он также четко разделял психологические и теоретико-познавательные аспекты исследования и посвятил этому вопросу отдельную статью «Психология и теория познания» (1891). В книге «О психологическом происхождении представления пространства» (1873) Штумпф сознательно выносит за рамки своей работы тему субъективности пространства, проблему соотношения феноменального и физикалистского пространства. Оценка познавательной ценности тех или иных феноменов, а также обоснование научных допущений не входит в круг задач психологии. Психология не ставит вопросы об истинности феноменов и их отношении к трансцендентной действительности[18]. Психологическое исследование

[16] См. Brentano 1982, 28-78.

[17] «В естественных науках издавна существует противоположение описательного и объяснительного методов. Хотя относительность его и выступает все ярче по мере развития описательных естественных наук, но оно, как известно, все еще сохраняет свое значение. Но в психологии понятие описательной науки проибретает гораздо более глубокий смысл, чем тот, какой она имеет в области естественных наук … в этой области описание покоится на несомненном и общеобязательном основании … К услугам такой описательной деятельности находятся логические операции сравнения, различения, измерения степеней, разделения и связывания, абстракции, соединения частей в целое, выведения единообразных отношений из единичных случаев, расчленения единичных процессов, классификации» (Дильтей 1924, 61). Вспомогательными средствами дескриптивной психологии являются индукция, сравнительные исследования душевной жизни животных, первобытных народов, истории, культуры (Дильтей 1924, 33-34).

[18] См. Stumpf 1873, 18, 27, 142. Поздний Штумпф определял феноменологию как дескриптивную «нейтральную» «пред-науку», исследующую чувственные феноменальные данные. Она является нейтральной потому, что она свободна от любых онтологических различий, прежде всего, физических и ментальных предметов, и является «пред-наукой» потому, что ограничивается описанием опытных данных, но при этом избегает любого теоретического конструирования с целью их объяснения (Stumpf 1906a, 26-32). Эти характеристики позволяют также сближать с дескриптивными проектами концепцию Э. Маха в части его учения о нейтральных элементах. Сам по себе тезис о нейтральных элементах как общем предмете познания для физики и психологии предполагает определенную третью точку зрения на опытные данные, которая предшествует их научной интерпретации с позиции физики или психологии, в которой они только и получают значение физических или психических феноменов. Таким образом, тезис о нейтральных элементах предполагает, что сам исследователь занимает нейтральную позицию и она аналогична позиции дескриптивного психолога.

Брентано, Штумпфа, раннего Гуссерля фактически основано на том, что Людвиг Ландгребе назвал «эпистемологической редукцией»[19], то есть они сознательно выносили за его рамки научные, гносеологические, онтологические гипотезы, и ограничивались описанием имманентного сознанию содержания. Также Дильтей пытался построить психологию, свободную от предпосылок, прежде всего, метафизических (в качестве антипода здесь выступала школа Гербарта с предположением существования духовной субстанции), а также от предпосылок естественнонаучных (теория психо-физиологического параллелизма основана на подобных гипотетических допущениях). Одним из главных отличий дескриптивной психологии от психологии объясняющей по Дильтею является именно то обстоятельство, что она не должна иметь гипотетический характер[20]. В этой связи уже применительно к концепции Дильтея было отмечено, что у него «Описание … определяется негативно как отказ от определения окончательных онтологических статусных вопросов»[21]. Тот же постулат безпредосылочности можно проследить у Т. Липпса. В начале своей статьи «Пути психологии» (1906) он приводит слова Фр. Бекона, что мы должны стать как дети, чтобы попасть в царствие небесное. Это же можно сказать, по словам Липпса, о начале психологического исследования, приступая к дескриптивному исследованию психических переживаний, мы должны забыть все, чему нас учили, мы должны схватывать факты сознания в таких понятиях, из которых исключено (ausgeschaltet)[22] все, что касается иных сфер помимо сознания, должен быть исключен любой перенос в сферу сознания естественно-научных концептов (Lipps 1906). В этих требованиях мы видим общее стремление не только освободить дескриптивную психологию от метафизических и естественно-научных предпосылок, но также утвердить ее фундирующую роль внутри философских дисциплин, обосновать ее независимость от онтологических, теоретико-познавательных, антропологических и иных философских постулатов. Дескриптивная психология мыслится отмеченными авторами как фундаментальная философская дисциплина, которая должна формировать базис как для философии, так и для наук о духе в целом. С учетом вышесказанного можно также сказать, что в отмеченных дескриптивных проектах происходит переход от философии

[19] Landgrebe L. Der Weg der Phänomenologie. S. 12, цит. по: De Boer Th., The Development of Husserl's Thougth. The Hague/Boston/London: Martinus Nijhoff, 1978. P. 49.

[20] «Первый признак объяснительной психологии заключается в том, что она делает выводы из ограниченного числа однозначных объяснительных элементов. В современной психологии тем самым обусловливается и второй признак, а именно, что соединение этих объяснительных элементов носит лишь гипотетический характер … При взгляде на ход развития объяснительной психологии особенно бросается в глаза постоянное увеличение числа объяснительны элементов и примеов … постоянно возрастание гипотетического характера объяснительной психологии» (Дильтей 1924, 52). «Итак, необходима и возможно психология, кладущая в основу своего развития описательный и аналитический метод, и лишь во вторую очередь применяющая объяснительные конструкции, причем она сознает наличие положенных им пределов и применяет эти конструкции так, что такие гипотезы не являются, в свою очередь, основанием для дальнейших гипотетических объяснений» (Дильтей 1924, 89), а также «Описательная и расчленяющая психология кончает гипотезами, тогда как объяснительная с них начинает … Именно в том и состоит его сила, что оно может признать границы … нашего познания, не упуская из виду между тем внутренней связи. Она [дескриптивная психология] может принять в себя гипотезы, к которым приходит объяснительная психология относительно отдельных групп явлений; но ввиду того, что она измеряет их применительно к фактам и определяет степень их правдоподобия, не пользуясь ими как конструктивными моментами, принятие их ею не уменьшает ее собственной общезначимость» (Дильтей 1924, 63-64).

[21] Orth W., Dilthey und der Wandel des Philosophiebegriffs seit dem 19. Jahrhundert, in: Phänomenologische Forschung 16 (1985), с. 7-23. Эта

[22] Примечательно, что Липпс говорит здесь о «выключении» наших знаний, используя то же выражение, к которому будет прибегать позднее Гуссерль при характеристике эпохе и феноменологической редукции.

духа, неразрывно связанной с метафизикой и онтологическими предпосылками, к философии сознания как самостоятельному направлению философского исследования. Происходит инверсия отношений между онтологией и психологией, теперь последняя становится основой для онтологических разработок, онтология оказывается производной от философии сознания.

В качестве общей методологической установки здесь также можно признать противопоставление дескрипции теоретическому конструированию. Оно прослеживается как в брентановской школе и у раннего Гуссерля (тезис, что феноменология не является теорией), так и в совершенно явном виде у Дильтея[23]. Эта оппозиция обозначает здесь общий отказ от дедуктивного построения психологии или ее сведения к концептуальному анализу в пользу исследовательских практик, основанных на интуитивном опыте.

С особым характером предмета исследования и методов его познания в этих проектах также связывается обоснование особого теоретико-познавательного статуса дескриптивно-психологических исследований. Способность психологии выполнять роль фундамента для философии и наук о духе (быть базисной наукой) связывалась с особым способом данности феноменальных данных и методами их постижения. И Брентано и Дильтей будут обосновывать достоверность и общезначимость психологического познания, основанного на дескриптивном подходе. У Брентано это нашло свое выражение в противопоставлении генетической и дескриптивной психологии как неточной и точной дисциплин, в обосновании возможности интуитивного (не-индуктивного) аподиктического познания в психологии. Также у Дильтея объясняющая и дескриптивная психология противопоставляются как гипотетическое и достоверное исследование, с чем напрямую связывается тезис о способности дескриптивной психологии выполнять функцию фундаментальной дисциплины в отношении наук о духе[24]. Таким образом, особый теоретико-познавательный статус психологии связывался упомянутыми авторами со стремлением сохранить психологию в качестве интегральной части философии, и более того, с обоснование ее фундирующей роли в системе гуманитарного и философского познания.

Эта задача решалась, помимо прочего, на пути поиска новых типов закономерностей в психической сфере. Практически все представители дескриптивной психологии критикуют применимость в сфере психологического исследования каузальной модели познания, то есть описание душевной жизни как системы каузальных связей, что было характерно для английской ассоциативной психологии[25]. Своеобразие психических

[23] См. Дильтей 1924, 54, 63 и во многих других фрагментах его Дескриптивной психологии.

[24] «Науки о духе нуждаются в такой психологии, которая была бы, прежде всего, прочно обоснована и достоверна, чего о нынешней объяснительной психологии никто сказать не может …» (Дильтей 1924, 35), «Понятие описательной … психологии добыто нами из самой природы наших душевных переживаний …, а также из связи наук о духе между собой и из функции психологии в их среде. Поэтому-то свойства такой психологии должны быть выведены из тех же мотивов, в особенности их задачи ее внутри упомянутой связи наук о духе и из обзора средств к разрешению этой задачи. Тут требования двоякие. Вся действительная полнота душевной жизни должна подлежать изложению, а по возможности и анализ, и как описание, так и анализ должны обладать наивысшей достижимой степенью достоверности (Дильтей 1924, 53, см. также 26-27, 89).

[25] Брентано здесь является, скорее, исключением, хотя именно он сыграл важнейшую роль в открытии новых моделей описания опыта сознания.

связей в отличие от каузальных отношений физических явлений подчеркивается у Дильтея, совершенно ясно отмечается у Липпса, становится предметом теоретической рефлексии у учеников Брентано (Хр. Эренфельса, Штумпфа, Мейнонга). Таким образом, общей тенденцией этих проектов является поиск некаузальных форм зависимости психических явлений. В психологии Дильтея, в брентановской школе, в частности у Штумпфа, это нашло свое выражение в понятии структуры и структурных законов[26]. Несмотря на существенные различия в понятии структуры у Дильтея и Штумпфа, это понятие вводилось как альтернатива каузальной модели познания. Эти концепции формируются примерно в одно и то же время. У Штумпфа понятие структуры намечается в книге 1873 года о происхождении представления пространства в виде теории частей и целого. Штумпф дает классификацию разных форм связи элементов комплексных феноменов (взаимная отделимость, односторонняя отделимость, взаимная неотделимость) и фиксирует тем самым возможные случаи нераздельной, то есть необходимой взаимосвязи явлений (например, неотделимость качества от пространственной формы). Структуры Штумпфа обозначают разные формы сосуществования элементов в качестве частей целого, таким образом, они имеют синхронический характер. У Дильтея понятие структуры фиксирует соединение разных типов психических явлений в нераздельное целое, у него структура имеет динамичный и телеологичный характер. Однако, несмотря на качественные расхождения в понятии структуры, у обоих ученых с его помощью обосновывается возможность познания универсальных закономерностей психической жизни некаузального характера. Кроме того, структурные законы являются неформальными, а это означает, что универсальные структурные законы и нацеленное на их познание исследование представляли собой альтернативу не только гипотетическому каузальному объяснению эмпирической экспериментальной психологии, но также неокантианскому априоризму (Sachs-Hombach 1993, 14-17)[27]. В концепции структурных законов, по сути, обосновывается возможность эмпирически фундированного, неформального аподиктического познания. Таким образом, отмеченные проекты можно

[26] См. понятие структуры в дескриптивной психологии Дильтея Гл. 7. Штумпф вводит понятие структуры (структурных законов) и дает развернутое объяснение в работе 1906 г. (см. Stumpd 1906b).

[27] У Дильтея к этому добавляется стремление внести в теорию познания историческое измерение. В Психологии 1894 года он говорит о теории познания как психологии в движении.

рассматривать как поиск альтернативы, с одной стороны, позитивизму, с другой стороны, трансцендентальной философии неокантианства. Дескриптивная психология должна была представлять собой дисциплину, которая имеет эмпирический фундамент и целиком соответствует современным требованиям научности, но при этом остается исключительно в сфере философских компетенций, то есть является совершенно независимой от естественнонаучной рациональности, способной выполнять теоретико-познавательные критические функции и служить позитивным основанием теории познания, а также быть достоверным (аксиоматическим) фундаментом гуманитарных и философских исследований.

Библиография

Бергсон, Анри (1992): Собрание сочинений. Т.1, М., Московский клуб.

Громов, Роман (2008): Карл Штумпф – забытая феноменология, в: Ежегодник по феноменологической философии. № 1, 2008. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2008.

Громов, Роман (2010): Феноменология: философский прорыв или возрожденная схоластика (критика и самообоснование ранней феноменологии), в Ежегодник по феноменологической философии. № 2, 2009. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2010.

Дильтей, Вильгельм (1924): Описательная психология. М., Русский книжник 1924 (репреинт. изд. СПб., Алетейя 1996, цитируется по этому изданию).

Brentano, Franz (1924): Psychologie vom empirischen Standpunkt, Leipzig, Bd. 1.
Brentano, Franz (1982): Deskriptive Psychologie. Aus dem Nachlass hrsg. u. eingeleitet von

Roderick M. Chisholm und Wilhelm Baumgartner. Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Dilthey, Wilhelm (1894): Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie, in: Sitzungs-Berichte der Berliner Akademie der Wissenschaften vom 20. Dezember 1894, wiederabgedr. Gesammelte Schriften V, Leipzig u. Berlin 1924, 139-240.

Dilthey, Wilhelm (1968): Gesammelte Schriften, Bd. VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Hg**.** von B. Groethuysen, Stuttgart, Göttingen.

Dilthey, Wilhelm (1977): Gesammelte Schriften. Bd XVIII. Die Wissenschaften von Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte. Hrsg. Helmut Joach unf Fritjof Rodi, Göttingen.

Dilthey, Wilhelm (1997): Gesammelte Schriften. Bd. XXI: Psychologie als Erfahrungswissenschaft. Erster Teil: Vorlesungen zur Psychologie und Anthropologie (1875-1894), hrsg. von G. van Kerckhoven und H. –U. Lessing, Göttingen.

Dilthey, Wilhelm (2005): Gesammelte Schriften. Bd. XXII: Psychologie als Erfahrungswissenschaft. Zweiter Teil: Manuskripte zur Genese der deskriptiven Psychologie (ca. 1860-1895), hrsg. von G. van Kerckhoven und H. –U. Lessing, Göttingen.

Drüe, Hermann (1963): Edmund Husserls System der phänomenologischen Psychologie, Berlin Walter De Gruyter & Co.

Ebbinghaus, Hermann (1896): Über die eklärende und beschreibende Psychologie, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. 9.

Fellmann, Redinand (1982): Wissenschaft als Beschreibung, in: Archiv für Begriffsgeschichte 18, 227-261.

Benetka, Gerhard (2002): Denkstil der Psychologie: das 19. Jahrhundert, Wien: WUV-Univ.-Verlag.

Hedwig, Klaus (1988): Deskription. Die historischen Voraussetzungen und die Rezeption Brentanos // Brentano Studien 1 (1988) 31-45.

Hochstetter-Preyer, Agnes (1981): Das Beschreiben. Eine logische Untersuchung zur positivistischen Methodenlehre, Halle a. d. Saale 1916.

Husserl, Edmund (1976): Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologischen Philosophie. Edmund Husserl Gesammelte Schriften. Bd. VI, Hrsg. von Walter Biemel, Haag: Martinus Nijhoff.

Lipps, Theodor (1906): Die Wege der Psychologie, in: Archiv für die gesammte Psychologie, № 6.

Lipps, Theodor (1909): Leitfaden der Psychologie, 3. Aufl., Leipzig, Verlag Wilhelm von Engelmann.

Marty, Anton (2011): Deskriptive Psychologie, hrsg. von Mauro Antonelli und Johann Christian Marek, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Marek J. Ch. (1990): Psychognosie – Geognosie. Apriorisches und Empirisches in der deskriptiven Psychologie Brentanos // Brentano Studien. Würzburg, 1990, Bd. 2.

Rodi, F. (2003): Ebbinghaus- Dilthey-Kontroverse, in. Ders., Die strukturierte Ganze. Studien zum Werk von Wilhelm Dilthey, Weilerswirst 2003, 173-183.

Sachs-Hombach, Klaus (1993): Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte, Freiburg/München, Verlag Karl Albert.

Störring, Gustav (1927): Die Frage der geisteswissenschaftlichen und der verstehenden Psychologie», in: Archiv für die gesamte Psychologie 58, 1927; 61, 1928; 62, 1928.

Schmied-Kowarzik, Walther: Diltheys und Sprangers verstehende Psychologie in ihrem Verhältnis zur erklärenden (naturwissenschaftlichen) Psychologie, in: Archiv für die gesamte Psychologie, 58, 1927.

Schmied-Kowarzik, Walther (1912): Umriß einer neuen analytischen Psychologie, Leipzig.

Schmied-Kowarzik, Walther (1927): Diltheys und Sprangers verstehende Psychologie in ihrem Verhältnis zur erklärenden (naturwissenschaftlichen) Psychologie, Akad. Verlag-Ges.

Stumpf, Carl (1873): Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung. Leipzig: Hirzel. Репринт: Amsterdam: Bonset 1965.

Stumpf, Carl (1874): Die empirische Psychologie der Gegenwart, im: Neuen Reich. 4 (2), 201-226.

Stumpf, Carl (1906a): Zur Einteilung der Wissenschaften. Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abhandlungen. V. Berlin: Reimer, 1906.

Stumpf, Carl (1906b): Erscheinungen und psychische Funktionen. Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abhandlungen. Berlin: Reimer, IV, 1906.

Stumpf, Carl (1939): Erkenntnislehre. Bd. 1, Leipzig: Johann Ambrosius.

Tiefensee, Eberhard (1998): Philosophie und Religion bei Franz Brentano, Francke, Göttingen.

Виктор Молчанов

Генезис времени: концепция Ж.-М. Гюйо и феномен пространства

Многообразие понятий времени в истории мысли – факт, который не стал еще предметом исследования. Сколько бы ни рассуждали о времени, сколько бы ни сравнивали между собой различные учения о времени, само их многообразие не становилось эксплицитной темой. Даже в пределах одного философского учения значение термина «время» может меняться. Самым ярким примером является здесь Кант. Изучен ли в достаточной степени этот переход от одного понятия времени к другому в кантоведческих штудиях? С другой стороны, вплоть до середины XIX в. практически отсутствовали концепции происхождения представлений о времени. Эволюционизм и позитивизм XIX в. способствовал появлению таких теорий, и прежде всего в психологии. Первым обобщающим и в то же время новаторским трудом философского характера стала книга Жана-Мари Гюйо (1855-1888) «Происхождение идеи времени»

Учение о времени Бергсона, а затем и феноменологические концепции времени, прежде всего Брентано, Гуссерля, Хайдеггера, Мерло-Понти, Сартра и др. выдвинули на первый план проблемы онтологического статуса времени; вопрос о генезисе (эксплицитную постановку этого вопроса мы находим только у Брентано и Гуссерля) рассматривался как вопрос о происхождении времени, но не как вопрос о происхождении наших представлений о нем. Можно ли, однако, отделить эти два вопроса?

В плане влияния, названные и многие другие учения фактически оттеснили концепцию Гюйо, интерес к которой снова возник только в конце XX в., в эпоху так называемого пространственного поворота. Для нас концепция Гюйо представляет особый интерес не только потому, что представление о времени выводится здесь из представлений о пространстве (и движении), но прежде всего потому, что генетический аспект исследований Гюйо сочетается с многообразием контекстов и определений времени. Приведем только основные значения термина «время» у Гюйо. Время имеет неподвижное русло, время постоянно течет в этом русле, время – это абстракция и

одновременно чувство, время – это расстояние между объектом, который имеешь, и объектом, которого желаешь. Время и движение происходят из непознаваемого внешнего мира и внутренней энергии. Время – художник, идеализирующий вещи. Время – это суждение о силе и эстетической ценности вещей и событий. Распределение ощущений в пространстве создает ту видимость, которую мы именуем временем. Время – четвертое измерение вещей, занимающих пространство. Время необратимо, пространство обратимо. Время – это среда, отличная от самого пространства, аналогичная внутренней среде инстинктивных жизненных влечений.

Последние тезисы, в частности, ставят под вопрос абсолютную оригинальность концепции Бергсона. С одной стороны, Гюйо сводит время к пространству, с другой – находит непространственное время, отождествляемое с жизненным влечением, и это фактически синоним «жизненного порыва». Следует, однако, заметить, что последний тезис появляется у Гюйо весьма неожиданно после многочисленных редукций времени к пространству и не получает дальнейшего развития.

Гюйо – один из первых критиков кантовской «трансцендентальной эстетики», его критику можно назвать предвосхищающей – она относится к традиции, берущей начало в кантовской философии, согласно которой время – это основа человеческого опыта и человеческого бытия.

1. Априоризм объективного времени

У Гюйо речь идет в первую очередь об идеях, или представлениях, пространства и времени. В этом плане нет ничего парадоксального в утверждении о том, что представление о пространстве у животных (о которых много говорится в книге) и у человека формируется раньше, чем представление о времени. Более того, Гюйо утверждает, и справедливо, что представление о времени требует пространственных образов. Но такой тезис, который Гюйо пытается доказать на различном материале, неявно предполагает все же объективное время. Можно ли отождествить объективное

время с реальностью времени? Бергсон в своей рецензии отмечает, что «основной принцип данной теории <…> заключается в рассмотрении времени как реальности, данной или представленной нашему сознанию, и в выяснении того, в силу какого процесса мы начинаем различать в нем прошлое, настоящее и будущее [Бергсон 2010, 242]. Эта точка зрения Бергсона нуждается все же в уточнении: с одной стороны, это отчасти верно, ибо Гюйо говорит о течении времени, а также в другой своей работе отождествляет по существу время и историю, нисколько не сомневаясь в реальности последней . С другой стороны, Гюйо не возводит реальность времени в принцип своей теории. Мы находим у Гюйо скорее позитивистские предпосылки о непознаваемости внешнего и внутреннего мира: «Время и движение суть производные двух существенных факторов: незнаемого внешнего мира и некоторой внутренней деятельности, развертывающейся энергии. Мы не можем знать ни сущности себя самих, ни того нечто, которое существует вне нас и от которого в значительной части производится наше «я»» [Гюйо 1899, 59]. Несмотря на полемику со Спенсером по поводу приоритета времени в человеческом опыте, Гюйо высказывает здесь взгляд, который в целом соответствует предпосылкам философской доктрины английского философа.

В заключении своей книги Гюйо возвращается к вопросу о реальности времени. «Существует ли вне сознания реальность, соответствующая той идее, которую мы составляем о длительности? Есть ли, так сказать, объективное время? У многих время обращалось в какую-то мистическую реальность, долженствующую заменить устаревшую концепцию провидения» [Гюйо 1899, 79]. Время, по Гюйо, не имеет самостоятельной силы. Время не среда и не фактор, это одна из форм эволюции; не время фактор эволюции, но эволюция фактор времени. Время возникает, по Гюйо, благодаря сознанию, и «вначале время так же мало существует в нашем сознании, как и в песочных часах» [Гюйо 1899, 79, 118].

Очевидно, что Гюйо, если и не придает объективному времени значения мистической реальности, но все же ставит их в один ряд. Тем не менее, это весьма разные вещи. Вряд ли кто-нибудь будет всерьёз защищать сегодня идею времени как некой

сущности, текучей субстанции, недоступной познанию и все же определяющей наши действия и чувства. Но объективное время не является такой субстанцией, ибо вращение нашей планеты – источник смены дня и ночи и времен года – это не мистическая, но самая реальная из всех реальностей. Именно понятие объективного времени разрешает дилемму между временем как мистической реальностью и временем как нашим представлением.

2. Различение, сознание и «русло времени»

В самой постановке вопроса у Гюйо смешаны традиционные представления о времени и ряд интересных и новых идей. С одной стороны, он принимает в качестве предпосылки «течение времени» и разделение этого течения на настоящее, прошлое и будущее. С другой стороны, он пытается выделить элементы сознания, благодаря которым мы осознаем течение времени и различаем три его измерения. Именно предпосылка «течения времени» сближает Гюйо с традиционными и даже мифологическими представлениями о времени. Свою задачу он видит лишь в том, чтобы объяснить, каким образом мы постигаем это течение, и в первую очередь – каким образом мы отделяем прошлое и будущее от настоящего. Этой задаче предпосылается, однако, другая – выявить элементы сознания, благодаря которым мы осознаем пассивную форму времени, русло, в котором осуществляется его течение, т.е. его активная форма. Само это выделение элементов сознания является плодотворным и весьма ценным, однако неопределенной остается цель, т.е. установление так называемого русла времени.

Это русло времени созидается благодаря аналитической работе сознания, первым моментом которой является discrimination – Гюйо заимствует этот термин из английской психологии. Отметим, что discrimination истолковывается Гюйо как восприятие различий (la perception des differences), но не как само различение: «Восприятие разниц (в русском переводе différence переводится как разница – В.М.) и сходств – первое условие зарождения идеи времени – приводит к понятию двойственности и, вместе с последней, к построению числа <…> Таким образом, – заключает Гюйо, – дискриминация, первоначальный элемент ума, не нуждается для своего проявления в идее времени: напротив, эта идея уже предполагает дискриминацию. Само понятие последовательности, к которому Спенсер сводит время, является производным» [Гюйо 1899, 29-30; Guyau 1890, 22-23]. В этих словах Гюйо содержится верное направление мысли, однако он скорее

угадывает его, чем ему дескриптивно следует. Продуктивная идея заключается здесь в том, что различение признается первичным элементом ума, сознания, разума в самом широком смысле. Этот тезис безусловно верен, и он прямо противостоит воззрению, согласно которому первичным элементом сознания является синтез. «Английская школа» здесь явно ближе к истине, чем немецкая. Однако следует указать на недостаточность этого утверждения, даже отвлекаясь от уточнения, что же имеется в виду под дискриминацией – само различение или восприятие различий, т.е. различение как таковое или констатация различий и различенных предметностей в этих различиях. Первоэлементом, или первичной структурой, сознания и исходным пунктом аналитической работы является не просто различение, но различение различений. При анализе мы различаем проводимые нами различения, отличая их к тому же от устанавливаемых нами различий между предметами в самом широком смысле. Первичное сходство – это сходство различений и различий, из которого берут свое начало предметные сходства. Число в самом деле имеет свой исток в различении, хотя и не в восприятии разниц. Однако у Гюйо связь времени и числа остается не эксплицированной, и аристотелевское определение времени даже не упоминается.

К указанным трем элементам идеи времени (различение, сходство, число) добавляется четвертый – интенсивность или степень. Этот последний элемент несколько проясняет, о чем, собственно, идет речь: различение, сходство, число и степень характеризуют сферу ощущений и чувств (удовольствия и страдания), а также телесных движений (активная сторона). Однако, даже если возможно выделить эту сферу с достаточно разнородным частями, то все же остается вопрос: какое отношение к этим элементам имеет идея времени. Скорее, эти элементы, в особенности телесные движения, конституируют пространство. Более того, трудно назвать сферу жизни и деятельности, которая бы не предполагала наличие этих элементов.

Зачем Гюйо понадобился образ «русла времени»? Видимо, для того, чтобы отделить порядок времени (последовательность) от течения времени (длительность). Порядок времени создается пассивными элементами, его течение – активными, как мы дальше увидим. Однако течение времени – это метафора, а порядок, который создают указанные четыре элемента, не является метафорическим, но в первую очередь

пространственным. «Русло времени» – это, конечно, тоже метафора, но она отсылает к неметафорическому пространственному порядку. Если четыре указанных элемента вносят

порядок в ощущения, и сам этот порядок должен быть неподвижным (русло не движется), то можно утверждать, что речь идет скорее о «русле сознания», а если обойтись без метафор, то о первичной структуре сознания, благодаря которой может возникнуть ощущение, или чувство, времени, но может и не возникнуть. Таким образом, различение, сходство, число и интенсивность, если следовать рассуждениям Гюйо, могут быть условиями возможности чувства времени, но не реальными причинами его возникновения (разумеется, речь идет о возникновении представлений о времени). При этом остается опять-таки дескриптивно неопределенным само чувство времени. Попытка выделить элементы сознания, ответственные за «русло времени», или тогда уже за чувство русла времени, – это по существу попытка определить условия возможности восприятия движения и разрешить дилемму между гомогенностью и гетерогенностью движения под именем времени.

3. Генезис активного времени: пространство или намерение

Несмотря на критическую настроенность в отношении кантовского априоризма, Гюйо незаметно для самого себя (Фулье также этого не замечает) воспринимает, причем с самого начала, основную кантовскую установку, согласно которой «многообразное», т.е. хаос, упорядочивается нашей познавательной способностью, только у Гюйо вместо познавательной способности упорядочивающую роль берет на себя внутренняя энергия – движение и усилие . В отличие от Канта, который предполагает изначальную структурированность познавательной способности, Гюйо пытается представить элементы сознания, особенно такие активные, как намерение и желание, а также действие и претерпевание действия, или страдание, как проявление изначальной энергии жизни. Такая метафизическая предпосылка объясняет несогласованность тезисов Гюйо о

первенстве чувства пространства по отношению к времени и об их одновременном возникновении. Когда Гюйо рассуждает как психолог, опирающийся на данные зоологии и детской психологии, он утверждает, что животное и ребенок сначала получают представления о пространстве, а затем о времени, когда же он рассуждает как метафизик, то речь уже идет об одновременном рождении пространства и времени у человека желающего и стремящегося. Внутренняя энергия (на основе, или фоне) непознаваемого внешнего мира созидает как пространство, так и время. Этой доктрине не откажешь в красоте и оригинальности, но она не учитывает, что пространство и время превращаются в таком случае лишь в наши представления, к тому же доктрина ничего не говорит о том, в чем же состоит содержание этих представлений. Когда Гюйо говорит о течении времени, он не говорит, впрочем, не только он, о течении чего идет речь, когда он утверждает, что время абстракция от движения, он ничего не говорит о том, какова функция этой абстракции.

Предпосылка вневременной жизни и энергии, своего рода вечного настоящего, приводит неизбежно к вопросу об условиях и причинах возникновения (опять-таки в сознании) прошлого и будущего. Собственно говоря, в этом и состоит исходный вопрос Гюйо, который он назвал генезисом идеи времени.

Активная форма времени, т.е. течение времени, «распадается в уме у взрослого на три части <…> настоящее, будущее и прошедшее» [Гюйо 1899, 32], утверждает Гюйо, но весьма странным образом оказывается, что ни одна из этих частей не течет. К такому парадоксу приводит образ течения времени наряду с обыденными представлениями о его «частях»: ни настоящее (то, что есть), ни прошлое (то, что ушло и может быть воспроизведено в памяти), ни будущее (которое нас ждет или которого ждем мы) не характеризуются как течение. Однако единство этих элементов признается текущим, так как эти элементы якобы переходят друг в друга: будущее становится настоящим, настоящее – прошлым. Но чем же в таком случае становится прошлое? Если даже утверждать (Гуссерль, Мерло-Понти), что будущее – это будущее настоящее, настоящее – это будущее прошлое, а прошлое – это бывшее настоящее, то это мало продвинет нас в понимании будущего и прошлого.

Время как единство прошлого, настоящего и будущего – это образ, не имеющий точек соприкосновения с опытом. Не единство, но различие в основе любого опыта, и в этом плане можно говорить об опыте различия настоящего и прошлого, настоящего и будущего. Это различные опыты; прошлое и будущее отделяются от настоящего благодаря изменению значимых ситуаций, или пространств.

В своем кратком предисловии Гюйо отмечает, что один из наиболее обоснованных выводов современной психологии состоит в том, что все в нас есть настоящее, даже прошлое. Если мы вспоминаем игры детства, то образы, нами вызываемые, точно так же присутствуют в настоящем, как и вид бумаги, на которой мы записываем абстрактные мысли. «Вещь становится для нас действительно прошедшей лишь тогда, -- пишет Гюйо, -- когда мы теряем о ней всякое сознание; чтобы опять вернуться в наше сознание, она должна из прошедшей снова стать настоящей [Гюйо 1899, 19].

Эта явная предпосылка дальнейших размышлений Гюйо о течении времени требует анализа. Начнем с тезиса, что «все в нас – настоящее» (tout est présent en nous). Если речь идет о том, что каждое актуальное переживание можно считать настоящим или присутствующим настоящим, то это тавтология: каждое актуальное переживание актуально. При этом «все» не может быть актуальным, ибо актуальное восприятие одного предмета становится потенциальным при переводе взгляда на другой предмет. Если принять тезис Гюйо, то тогда любой предмет, исчезающий из поля зрения и внимания, «предмет, о котором мы теряем сознание», становился бы прошлым. В определенном смысле это так – если предметы сводятся к представлениям, а время – к форме их упорядочения. Тогда само упорядочивание представлений превращало бы их в прошлые: каждое представление, терявшее свою актуальность, становилось бы прошедшим, т.е. прошлым. В свою очередь, представления мыслились бы в таком случае как некие квазипредметы, выстраивающиеся в линию, где ряд прошедших представлений был бы привязан к одному – актуальному. Такая точка зрения, которая близка к кантовской (Гюйо здесь незаметно становится кантианцем), опять-таки обнаруживает неизбежность

объективного времени: осознание бывшего представления отсылает к объективному раньше, которое, разумеется, нельзя считать чем-то абсолютным, ибо объективное время не является Абсолютом, но фактической необходимостью устройства человеческого мира.

Гюйо начинает с тезиса о «всем настоящем» потому, что хочет подчеркнуть: образ прошедших событий является настоящим. События уже прошли, а само воспоминание как акт сознания, как переживание, является настоящим, актуальным. Однако какой смысл этого настоящего, этой актуальности? Мы осознаем, что сейчас мы вспоминаем. Согласно Брентано, внутреннее восприятие дает нам возможность зафиксировать определенный осуществляемый нами сейчас акт сознания. Но что такое сейчас, как не определенная ситуация Здесь и Сегодня, т.е. в пространстве, отмеченном знаком объективном времени. Однако переживание нам интересно в той мере, в какой в нем нечто переживается, нечто дано, а в воспоминании дано прошлое, т.е. прошедшее в объективном времени пространство того дня, месяца или года, когда совершались вспоминаемые события. Таким образом, в переживании настоящего, как бы его ни понимать, встроено переживание объективного момента – пространства (ситуации) и времени.

Итак, исходная проблема состоит для Гюйо в том, чтобы понять, «каким образом удается нам создать и организовать идею времени», если все в нас – настоящее, прошлое – лишь иллюзия, а будущее – это только проекция нашей нынешней деятельности. «Идея времени» сводится, таким образом, к пространственной перспективе. Он сравнивает временную перспективу с работой художника: на плоском полотне тот создает глубину изображения. «Перспектива в живописи есть дело искусства, память – также искусство», – утверждает Гюйо [Гюйо 20; Guyau 1890, 3]. Вопрос теперь в том, имеем ли мы здесь аналогию или даже метафору? Пространственное отношение перспективы переносится на время; или же дело не в метафоре, и Гюйо полагает время особым измерением пространства? Кажется, что текст подтверждает второе: «время является как бы четвертым измерением вещей, занимающих пространство» [Гюйо 1899, 54]. Наряду с расстоянием в его обычном смысле существует особое расстояние, -- полагает Гюйо: «между объектом, которым владеешь, и объектом, которого желаешь» [Гюйо 1899, 54].

Это и есть «расстояние времени», -- утверждает Гюйо. «Часы, дни, годы – все это пустые ящики, в которых мы размещаем все ощущения по мере того, как мы получаем их. Когда эти ящики полны и когда мы можем пробежать весь ряд их, нигде не встречая перерыва, они образуют то, что мы называем временем. Прежде это были подразделения пространства; теперь же накопление ощущений и правильное распределение их в пространстве создало ту видимость, которую мы именуем временем» [Гюйо 1899. 54]. Итак, время – это видимость (apparence). В немецком переводе это слово передано как Erscheinung (явление); это слово имеет более широкий спектр значений и может быть понято и как явление, и как видимость, внешний вид и облик. Однако в любом случае время толкуется здесь как выражение пространственных отношений.

И все же время у Гюйо не только видимость, не только пространственная перспектива. Основная мысль Гюйо, как мы уже отмечали, состоит в том, что представление о пространстве возникает раньше, чем представление о времени и что представление о времени требует пространственных образов. При этом генезис времени из пространства у Гюйо страдает тем, в чем он упрекает, как мы увидим, современных ему психологов относительно генезиса последовательности: post hoc не есть propter hoc. То, что представление пространства возникает раньше, чем представление времени, не доказывает еще, что причина последнего первое. Строго говоря, отношение пространства и времени представлены у Гюйо не генетически, но структурно; пространство выполняет изобразительную функцию, которая позволяет преодолеть состояние «все в настоящем» и «увидеть перспективу прошлого», а по аналогии и будущего. Время вовсе не сводится у Гюйо к пространству, не является и особым пространством, хотя зачастую это выглядит именно так. Во-первых, Гюйо неоднократно указывает на одновременность возникновения пространства и времени. Во-вторых, и это главное, он все же предпринимает попытку отделить время от пространства, представить время как среду, отличную от пространственной. Пространство лишь средство, «необходимость представлять себе время в пространственной форме вносит нечто устойчивое в беспрерывный поток времени» [Гюйо 1899, 56]. Согласно, Гюйо, кроме внутренних чувств (усилия, движения и т.д.), из внешних чувств более всего слух способствует отделению времени от пространства, пониманию времени как особого измерения. Это связано с тем, что звук, как пишет Гюйо, «лишь очень неопределенно локализуется в пространстве, но зато превосходно локализуется в длительности» [Гюйо 1899, 54]. Что означает, однако, «локализован в длительности»? Мы опять возвращаемся к пространственным характеристикам времени, и не случайно, так как длительность есть не

что иное, как особое устойчивое пространство значимости, имеющее свой генезис. Для Гюйо важным является то, что звук невидим и неосязаем; это оказывается достаточным, чтобы сблизить его с временем . «Звук, – пишет Гюйо, – стремится вытолкнуть себя в среду, отличную даже от пространства, аналогичную внутренней среде инстинктивных жизненных влечений (l'appétit vital), которая и есть время. [Гюйо 1899, 54; Guyau 1890, 74-75]. Допущение существования непространственной среды (в языковом плане это словосочетание, мягко говоря, довольно необычно) времени сближает Гюйо и Бергсона, основные усилия которого были направлены как раз на отделение чистой длительности от всего пространственного.

Генетический, а не структурный подход реализуется Гюйо в связи с понятиями, взятыми из волевой и эмоциональной сферы. Устанавливая порядок представлений, Гюйо выводит чувство времени не из чувства пространства, но, во-первых, из действий-страданий, а во-вторых, из намерений и желаний, т.е. из того, что не является представлением, но скорее реальностью внутренней жизни. Первое касается различия настоящего и будущего (прошлое остается при этом на заднем плане), второе – «течения времени». Само настоящее не есть еще время, утверждает Гюйо. Если бы не это еще, с этим тезисом можно было бы согласиться вполне. Настоящее – это действительно не время, но значимое здесь и сегодня (в объективном времени) пространство. Но у Гюйо этот тезис служит для того, чтобы представить время и его течение как единство настоящего, прошлого и будущего. При этом ни прошлое, ни будущее сами по себе также не могут быть источником представления о различии трех измерений времени. Здесь Гюйо абсолютно прав, ни одно из измерений времени не может быть исходной точкой их различия. Но Гюйо не принимает в расчет, что настоящее, прошлое и будущее, как бы их ни понимать, в каком бы контексте их ни рассматривать, не могут полностью потерять связь с объективным временем – с объективными сегодня, вчера и завтра. Гюйо пытается объяснить возникновение идеи времени в примитивном сознании, ее исходный пункт «нужно искать в действии и страдании, в движении, следующем за ощущением» [Гюйо 1899, 36]. «Идея трех частей времени, -- пишет Гюйо, -- это расщепление (scission, в русс. перев. – разрыв) сознания» [Гюйо 1899, 36; Guyau 1890, 30]. В примитивном сознании

представление о времени возникает благодаря разделению состояний страдания и действия (du pâtir et de l’agir). «Когда мы испытываем боль, -- пишет Гюйо, -- и реагируем с целью устранить ее, мы рассекаем время на две части – на настоящее и будущее. Эта <…> реакция, <…> когда она становится сознательной, есть намерение (l'intention); и мы думаем, что намерение, будь оно спонтанное или рефлексивное, рождает одновременно понятия пространства и времени» [Гюйо 1899. 34]. Гюйо незаметно переходит от примитивного сознания к современному, т.е. к «мы». Мы действительно можем, фигурально выражаясь, рассекать время, поскольку мы имеем представление об объективном времени, но ведь речь идет о выявлении генезиса представления о времени. Что же должно рассекать примитивное сознание, когда еще нет такого представления? Когда Гюйо утверждает, что намерение одновременно, или сразу (à la fois), рождает время и пространство, то опять-таки время как одновременность (а это основная функция времени) уже неявно присутствует в описании.

Более того, намерение интерпретируется прежде всего как замена направления и источник идеи пространства, и только затем, по аналогии – как источник времени: «Течение времени сначала есть не более, как различие между тем, что желаешь, и тем, что имеешь; это же различие сводится к намерению, за которым следует чувство удовлетворения» [Гюйо 1899, 35].

4. Последовательность и время

По Гюйо, идея времени предполагает различение, но не наоборот, и вопреки Спенсеру, понятие последовательности, к которому английский философ сводит время, является производным. Сначала, утверждает Гюйо, нет ни понятия существования, ни последовательности, есть лишь «смешанный и расплывчатый образ многих вещей, окружающих нас» [Гюйо 1899, 30], затем движение и усилие вносит в этот хаос разделение, различение, что создает для нас третье измерение пространства. То же самое нужно сказать о времени.

То, что различение лежит в основе времени и последовательности, абсолютно верно; то, что последовательность производна, и «до времени» – с этим можно также согласиться, правда, учитывая неадекватность временного языка. Но каким образом из различения может возникнуть последовательность, этот вопрос является более сложным. Гюйо ограничивается утверждением, что «последовательность есть абстракция двигательного усилия», совершаемого в пространстве» [Гюйо 1899, 36], однако и возникновение представлений о пространстве Гюйо объясняет двигательным усилием.

Обычно последовательность и длительность, наряду с одновременностью, считают видами временных отношений. Отношение предшествующий-последующий (proteron-hüsteron) сразу же интерпретируют как ранний-поздний, или раньше-позже . Разумеется, отношение предшествующий-последующий может быть интерпретировано в определенном контексте как отношение раньше-позже, но в самом этом отношении нет ни раньше, ни позже. Речь идет, разумеется, об опыте: при осознании, что одно нечто предшествует другому нечто, не обязательно устанавливается отношение, что предшествующее (первое) нечто раньше, чем последующее (второе). Говоря точнее (учитывая, что сознание – это различение различий), при различении предшествующего и последующего не обязательно проводится различие между раньше и позже. Это происходит только тогда, когда мы связываем различие предшествующего и последующего с объективным временем. Когда же мы различаем раньше и позже, это различие с необходимостью отсылает нас к различию предшествующего и последующего. Последнее различие является пространственным различием. «Со стороны» эти различия равнозначны, но в опыте, аналогично отношению Здесь и Теперь, пространственное отношение предшествования и следования является самостоятельным. Отношение раньше-позже, которое можно назвать временным, так как имплицитно оно связано с объективным временем, несамостоятельное.

Последовательность как опыт не сводится к отношению предшествования и следования. Такое сведение опять-таки характеризует взгляд на последовательность «со стороны» и представляет собой тавтологию. Анализ опыта последовательности

показывает, что этот опыт сложнее, чем констатация, что за первым объектом следует второй, затем третий и т.д. В этот опыт входит прежде всего различение и идентификация различений. Сюда относятся также акты идентификации предметов или движений – членов последовательности. Наблюдаемая последовательность подталкивает к сведению последовательности к отношению раньше-позже; осуществляемая последовательность движений, скажем движений тела, указывает на более сложный характер опыта последовательности. Сознание последовательности – это сознание предмета или движения как части подвижного целого, где следование означает замену этого предмета или движения в рамках общего значимого пространства этого целого иным подобным предметом или движением, принадлежащим этому целому. При этом выстраивается ретенциально-протенциальное пространство уходящего-приходящего, где актуально воспринимаемый, т.е. идентифицируемый в суждении восприятия предмет, является границей (которую необязательно представлять в виде линии) между прошлым и будущим (уходящим и приходящим предметами в их пространствах значимости). Когда мы наблюдаем за проходящим поездом, мы выделяем (различаем) целостность предмета, которому принадлежат идентифицируемые части этого целого – вагоны. Замена одного вагона другим в нашем поле зрения при осознании целостности предмета, при удержании непосредственно удаляющегося и предвосхищении непосредственно приближающегося вагонов конституирует значимое пространство последовательности.

Опыт последовательности возникает, однако, не только из зрительных восприятий и наблюдений, но и из слуховых восприятий (суждений восприятия), а также из телесных движений, которые, как мы увидим далее, также можно назвать суждениями. Одним из основных движений человеческого тела, которое дает опыт попеременного движения, является ходьба. Ходьба – это опыт последовательности («по следу своему»), в котором реализуется различение, идентификация, замена, удержание «уходящего» шага и предвосхищение «приходящего». Разумеется, не только ходьба, но и многие другие движения создают чувство ритма и последовательности.

Опыт длительности – существенной иной. Прежде всего, длительность, как правило, эмоционально значима. Последовательность может быть эмоционально и ценностно нейтральной, длительность практически всегда не безразлична – как желание продлить мгновение или избавиться от назойливости, в частности, звука. Для слушающего музыка не представляет собой длительности, здесь нет «долго» или «быстро» (разве что оценка импровизации). Для того, кто слушает «чужую» музыку, «чужой» звук (или плохое исполнение), возникает длительность. «Продлить мгновение» можно было бы оставить поэтам, если бы не общее между «продлить» и «избавиться»: и в том, и в другом случае речь идет о деформации пространства значимости, которая создает особый род напряжения. Длительность как таковая есть нечто отрицательное, ибо мир значимости дискретен. Как нечто начавшееся и не предполагающее в себе завершения, длительность как в позитивном, так и в негативном модусе, аномалия в жизненном мире. Речь опять-таки идет об опыте длительности, если угодно, о переживании длительности, но не о наблюдении за идентифицированной в качестве объекта длительностью «со стороны», наблюдении, которое вполне может обходиться без оценок и эмоций. Очевидно различие между акустическим исследованием длящегося звука и вторжением в значимое пространство (в том числе и в музыкальное) постороннего стабильного звука, от которого хотят поскорее избавиться. Длительность агрессивна, она вытесняет и заменяет упорядоченное и сложное пространство значимости, как бы вытягивает его в одну линию, концентрирует на ней внимание, создает так называемое «чувство времени» – нетерпение, спешку, напряжение, страх.

Попытка Гуссерля изучать длительность звука как гилетическое данное представляет собой по существу конструирование наблюдения за внутренним опытом «со стороны» и тем самым «выходит за пределы опыта», т.е. за пределы переживания (даже в гуссерлевском смысле). Попытка Бергсона представить длительность как глубинную основу опыта – это другая крайность, также выходящая за пределы опыта, но уже не эмпирически наблюдаемая, а мистически схватываемая.

В этих попытках есть нечто общее (несмотря на существенные различия): длительность предстает как чисто временная, непространственная структура, каковой она

может действительно стать, однако только за счет разрушения пространства. Именно в длительности проявляется агрессивная сущность времени, пожирающая пространства и ценности. Разумеется, это метафора, ибо нет никакой сущности времени, тем более агрессивной, но есть агрессивные люди и сообщества, подчиняющие человеческие пространства чуждому для них ритму, разрушающие сложные иерархии значимости за счет введения и навязывания единых принципов и стандартов.

V. Пространство значимости и пространство наглядное

Время – это результат воспроизведения представлений, – утверждает Гюйо, однако пространство, вопреки Гюйо, тоже нельзя воспринять непосредственно. Мы создаем образы пространства с помощью определенных геометрических форм. При этом восприятие геометрической формы не есть восприятие пространства; геометрическая форма есть изображение пространства, его заменитель, эрзац, хотя и не случайный. Дело при этом не только в землемерии или разделе земельных участков. Так же как любое представление о времени так или иначе связано с объективным временем, так и любое пространство (и здесь речь идет не о представлении пространства, но о различных значимых пространствах), связано с физическим пространством нашей планеты. Сила тяготения обусловливает форму возводимых сооружений. Какой бы формы ни были стены и потолок, пол остается всегда горизонтальной плоской поверхностью (если это не специальный случай, например на театральной сцене), да и стены, как правило, возводятся вертикальные. Это связано не в последнюю очередь со строением человеческого тела и прямой походкой. Народы, живущие в горах, создают для жилища и сельского хозяйства горизонтальные поверхности. Физическое пространство (не пространство математической физики, а реально действующие на тело силы тяготения, вращения, столкновения, торможения, ускорения и т.д.) является первоосновой любого значимого пространства

жизненного мира. Само собой разумеется, что первичное жизненное пространство не состоит только из поля тяготения и человеческих тел как физиологических организмов, в него включается вся жизненно-важная среда обитания, как естественная, так и искусственная. Однако сила тяготения и строение человеческого тела, заключающее в себе все пространственные различия-направления: верх-низ (голова-ноги), впереди-сзади (грудь–спина), левое-правое (левая и правая руки) – способствуют в ходе создания искусственной среды формированию геометрических образов пространства. Трудно сказать, какие образы пространства возникали бы у животных, особенно у тех, которые живут на деревьях, если бы они вообще могли возникать.

Пространство как иерархия значимости конституируется вполне зримой человеческой телесностью и деятельностью. Тем не менее, пространство значимости нельзя увидеть или ощутить с помощью каких-либо органов чувств, также как нельзя увидеть значение слова. В обоих случаях существует материальный субстрат: в случае слова – это его физическая сторона – слышимый звук голоса, видимый шрифт и т.д., в случае смыслового пространства жизненного мира – это конкретное физическое (включая сюда и искусственное) пространство местонахождения, телесная активность (как наблюдаемая со стороны, так и конститутивная) и вещеобразная среда. Наглядно можно представить только элементы материального субстрата пространства значимости, и при этом с помощью другого пространства – геометрического.

Гюйо говорит о телесном и волевом источнике представлений о пространстве и времени – в этом актуальность и значимость его концепции, но Гюйо все же ставит вопрос о генезисе пространства и времени только как вопрос о генезисе наглядных представлений. У Гюйо источник является реальным, а результат – наглядным и не более. Открытие феноменологии состоит как раз в том, что любой вопрос о генезисе – это вопрос о генезисе смысла. Это касается в первую очередь вопроса о происхождении пространства и времени, а также о происхождении времени из пространства, намерений, желаний и т.д.

Библиография

Бергсон 2010 – Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М: РОССПЭН, 2010

Гуссерль 1994 – Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994

Guyau 1890 – Guyau J.-M. La Genèse de l'idée de temps. Paris, 1890.

Гюйо 1899 – Гюйо Ж.-М. Происхождение идеи времени. Перев. И.К Брусиловского. СПБ: Народная польза, 1899.

Гюйо 1900 – Гюйо Ж.-М. Собр. соч. т.5. Искусство с социологической точки зрения. СПб.: Народная польза, 1900

Пруст 1936, 389 – Пруст М. В поисках утраченного времени. Т.3. Германт. Л., 1936.

Анна Шиян

Трансцендентность мира и трансцендентность предмета в феноменологии Гуссерля[1]

I. Трансцендентность мира и статус существования сознания

Появление феноменологии Гуссерля на философском ландшафте начала XX века ознаменовало собой разрыв с классическим, определяемым немецким идеализмом стилем философствования. Этот разрыв можно обозначить как возвращение трансценденции в философию. Мир уже не растворяется в сознании, не трактуется как продукт деятельности мышления или результат развития абсолютного духа, а понимается как существующий самостоятельно и независимо от любой субъективности. Так, Адорно видит основную тенденцию развития феноменологической традиции в том, чтобы прорвать субъективизм предшествующей трансцендентальной философии в лице немецкого идеализма и «вернуть сознанию мир»[2]. Этот прорыв к трансцендентному выражается в отказе от отождествления мышления и бытия, сознания и предмета, в стремлении, выражаясь словами Адорно, к понятийному выражению беспонятийного, которое никогда не может быть окончательно завершено.

Однако парадоксальность ситуации заключается в том, что феноменологию Гуссерля многие и тогда, и сейчас считают имманентной философией[3], которая не выходит за рамки опыта сознания. Основание для такого понимания феноменологии

[1] Статья выполнена при поддержки гранта РГНФ (Проект № 13-03-00573).
[2] См., напр., Adorno Negative Dialektik. Frankfurt a. M., 1994. S. 91, 169. Конечно, Гуссерль был не единственным философом, который осуществил прорыв из имманентной философии. К ним, вслед за Гуссерлем, с полным правом можно отнести Бергсона, Хайдеггера, Шелера.
[3] См., напр., Черняков А.Г. Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля, Хайдеггера. С-Пб., 2001. С. 157–217.

можно найти у самого Гуссерля, который, как известно, относил свою философию к трансцендентальной традиции[4]. Более того в § 49 «Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии» Гуссерль сам говорит о необходимости уничтожения мира в ходе осуществления эпохé.

Мы придерживаемся той точки зрения, что трансцендентальный идеализм Гуссерля не уничтожает трансценденцию мира и предмета, а лишь предлагает новые способы ее понимания и постижения. Л. Тенгели с полным правом утверждает, что «чем детальнее мы знакомимся с гуссерлевскими исследованиями, тем отчетливее мы видим, как сам Гуссерль, преобразуя понятие трансцендентального идеализма, которое он во что бы то ни стало стремиться удержать, понимает его совершенно по-новому и, тем самым освобождает трансцендентальную субъективность, которую он никогда не прекращает исследовать, от акцентов всевластного субъективизма. Для гуссерлевской феноменологии, действительно, является характерной попытка переработать (unterwandern) субъективизм традиционной трансцендентальной философии и вырваться из идеализма в привычном смысле этого слова»[5].

В нашей статье мы рассматриваем понимание трансценденции мира и предметов в феноменологии Гуссерля. Гуссерль сам не пишет о трансценденции мира относительно сознания. Однако, чтобы прояснить общий смысл философии Гуссерля и конкретизировать специфическое отличие феноменологии от классического способа философствования, нам необходимо акцентировать внимание на гуссерлевском признании независимого от сознания существования мира, что мы и назвали трансценденцией мира относительно сознания. Для этого мы обратимся к сформулированным самим Гуссерлем основным характерным принципам феноменологии.

Но сначала хотелось бы выделить важную особенность гуссерлевского способа философствования, которую он сам в явной форме не формулирует, но которая поможет нам понять роль трансцендентного в феноменологии Гуссерля. Речь идет о том, что свои исследования Гуссерль осуществляет в двух установках: в феноменологической и теоретико-исследовательской. Безусловно, Гуссерль известен те,. что описал особую феноменологическую установку, которая достигается через редукцию и эпохé и в которой

[4] Гуссерлевский трансцендентализм можно также обозначить как конститутивный трансцендентализм.
[5] Tengelyi L. Negative Dialektik als Erfahrung? // Phänomenologische Forschungen. Hamburg, 2012. S. 54–55.

проводит свои исследования феноменолог. Но принципы и методы своего исследования Гуссерль формулирует в теоретической научной установке, не редуцируясь до характерного для феноменологической установки трансцендентально-чистого сознания. Вначале мы обратимся к принципам, сформулированным Гуссерлем в теоретической научной установке, а особенности феноменологической установки, нужные для решения проблемы трансцендентального предмета у Гуссерля, будем рассматривать во 2-ой части статьи.

На трансценденцию мира вещей в феноменологии Гуссерля указывает, прежде всего, лозунг «К самим вещам». Он выдвинут отчасти против неокантианского тезиса об определении предмета методом, что означает, по сути, запрет на выход за границы мышления и сознания. Гуссерль же самим своим лозунгом признает наличие трансценденции вещей и мира и указывает на возможность их постижения. Показать, что этот лозунг не остается чистой декларацией намерений и трансцендентность постоянно удерживается в конкретных исследованиях Гуссерля, является одной из целей этой статьи. В первой части статьи мы обратим внимание на то, что Гуссерль защищает трансценденцию мира и в явной форме – при обосновании и конкретизации принципов феноменологического подхода.

Особенность трансцендентализма Гуссерля заключается в том, что доступ к трансцендентным вещам возможен лишь через сознание, что сближает тезис о существовании мира вещей с подходом классического трансцендентального идеализма, утверждавшего обусловленность предметов трансцендентальным сознанием. Но гуссерлевский подход требует дополнительного прояснения, поскольку остается непонятно, откуда мы знаем, что вещи существуют независимо от нашего сознания и сознанию могут быть даны вещи, как они существуют в действительности? Ответ на первый вопрос очень прост: то, что вещи существуют вне нашего сознания, является предпосылкой феноменологии, основным онтологическим допущением Гуссерля, оставшимся от обыденной установки, и от которого, как это ни парадоксально, он никогда не отказывался. Убеждение Гуссерля в возможности постижения трансцендентной вещи основано на одном из важнейших свойств нашего восприятия: «взятии» вещи в ее живой

телесности, так, как она действительно существует. Это также можно отнести к предпосылкам Гуссерля: здесь схватывается то, в чем мы интуитивно убеждены в нашей повседневной жизни и что обычно не подвергается сомнению. Однако необходимо отметить, что Гуссерль нигде не утверждает, что в любом нашем восприятии вещь дана в ее живой телесности и трансценденции, как она существует вне сознания. Гуссерль говорит лишь о том, что восприятие несет в себе такую возможность – схватить трансцендентную вещь. Но существует также возможность, что следующее восприятие перечеркнет предыдущее, и то, что мы раньше принимали за реальную вещь, окажется лишь плодом нашего воображения. Об этом говорит излюбленный, переходящий из теста в текст пример Гуссерля: мы принимаем восковую фигуру за живую женщину, но, присмотревшись, понимаем, что ошиблись. Именно поэтому статус реального существования вещи для феноменолога требует подтверждения в последующем опыте или путем специальной процедуры приведения к очевидности, как она, например, описана в шестом Логическом исследовании.

Как же тогда быть с фактом, что в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» Гуссерль пишет об абсолютном бытии сознания в том смысле, что для существования сознания нет необходимости в существовании другого бытия, тогда как мир трансцендентных вещей немыслим без сознания: «для бытия самого сознания <…> нет необходимости в каком-либо реальном бытии, которое представляет и подтверждает себя посредством явлений. Следовательно, имманентное бытие есть несомненно абсолютное бытие в том смысле, что оно принципиально nilla «re» ingeget ad esistendunm. С другой стороны, мир трансцендентных “res” совершенно немыслим без сознания»[6]. Этот вывод делается после уничтожение мира в трансцендентальном эпохé. Всмотримся более внимательно в смысл этого утверждения.

Дело в том, что эпохé вводится как методологический прием для достижения определенных целей, а именно для изучения сознания[7]. Приведенную выше фразу об абсолютном статусе сознания можно переформулировать иначе: для изучения сознания можно оставаться в границах самого сознания, исследование мира невозможно

[6] Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999. С. 107–108. (Перевод уточнен – *А.А. Шиян*)
[7] Там же. С. 70.

осуществить, не обращаясь к сознанию. Причем Гуссерль сам утверждает, что введение им эпохé не означает, что вся дальнейшая работа феноменолога будет осуществляться в рамках эпохé. Так, для определения сущности сознания (в смысле сущностных признаков) вовсе нет необходимости совершать эпохé[8]. Это вполне понятно, поскольку выявление существенных признаков сознания осуществляется не с точки зрения опыта сознания, а с внешней позиции наблюдателя, который сравнивает разные способы данности предметов сознанию в теоретической установке. Сама операция сравнения подразумевает выход из феноменологической установки описания опыта сознания.

В этой связи очень показателен параграф 51 «Идей I», название которого звучит “Die Bedeutung der transzendentalen Vorbetrachtungen”, или – в русском переводе – «Значение предварительных трансцендентных рассуждений»[9]. Предварительные трансцендентальные рассуждения касаются сущностного различия бытия вещей и бытия сознания (имманентного и трансцендентного бытия), рассматривают специфику абсолютного чистого сознания. Гуссерль замечает, что они осуществляются до совершения трансцендентального эпохе. Однако отечественный исследователь А.Э. Савин видит в этом противоречие и спорит с этим гуссерлевским утверждением[10]. Свое мнение Савин обосновывает тем, что различие способов бытия имманентного и трансцендентного предполагает, «что сами способы бытия того или иного сущего уже тематизированы, а это невозможно без эпохé»[11]. Здесь Савин подчеркивает важный момент относительно эпохé, который часто игнорируется, а именно, что эпохé является не метафорическим «заключением мира в скобки», а предполагает экспликацию всех наших предпосылок обыденной установки и собственного исследования. Так, вынесение «за скобки» существования мира тесно связано с экспликацией этого существования как предпосылки нашей обыденной установки сознания.

Но, несмотря на необходимость подчеркнуть значение эпохé как вскрытия предпосылок естественной установки, мы не согласны с утверждением Савина, что «предварительные трансцендентальные рассуждения» проводятся Гуссерлем, вопреки его собственным словам, после осуществления эпохе. Дело в том, что эпохé предполагает явную фиксацию предпосылок. А в случае «предварительных трансцендентных рассуждений» существование мира и сознания не фиксируется как предпосылка, а

[8] Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999. С. 74.
[9] Здесь мы отвлекаемся от причин, заставивших русского переводчика перевести слово «transzendentale» как «трансцендентные» и считаем, по совету В.И. Молчанова, это опечаткой.
[10] Савин А.Э. О понятиях эпохé и редукция в «Идеях I» Эдмунда Гуссерля // Известия Уральского федерального университета. Серия 3 Общественные науки. Екатеринбург, 2013 С. 27.
[11] Там же. С. 27.

выводится из описания разного способа данности разных типов предметов: вещей и переживаний. Вещи воспринимаются сознанием в оттенках и частично, а переживания сознания – целиком, сразу и непосредственно. Следовательно, различение сознания и мира можно назвать дескриптивным различением, оно не является ни онтологическим различением, фиксирующим реально существующее, ни различением нашего опыта.

У Гуссерля вполне возможны трансцендентальные рассуждения без эпохé. В предварительных трансцендентальных рассуждениях он развертывает базовые принципы своего подхода, поэтому здесь «трансцендентальный» выступает синонимом «методологического». Безусловно, для выявления различия данности вещей и переживаний сознания необходима рефлексия, которую Гуссерль называет «феноменологической и радикальной», так как считает ее принципиально новаторской и оригинальной. Но я все-таки считаю, что эта рефлексия носит объективистский характер, осуществлена, говоря словами В.И. Молчанова, «со стороны»[12] и отличается от того типа феноменологической рефлексии, который Гуссерль использует, например, в «Вещи и пространстве», в «Лекциях по внутреннему сознанию-времени» и др. работах, в которых способы данности сознанию вещей и переживаний «внутренне» детально разворачиваются и фиксируются в многочисленных различиях опыта. Но, в любом случае, для сравнения результатов данности разного типа, для тематизации предпосылок естественной установки, для введения общей процедуры эпохé и редукции, нам нужно выйти из феноменологической установки. Конечно, эти рассуждения не осуществляются в естественной обыденной установке, где мы вообще не различаем разный способ существования вещей и сознания. Мы это делаем в теоретической научной установке, и поскольку при этом не погружаемся в опыт сознания, можно назвать ее естественной. Ошибка Савина, на наш взгляд, основана на неявном предположении, что если мы вышли из естественной обыденной установки, то значит уже перешли в трансцендентальную феноменологическую установку, совершив неосознанно эпохé. Но естественная установка может быть как обыденной, так и теоретической, в которой Гуссерль и осуществляет свои предварительные методологические (или трансцендентальные) рассуждения.

[12] В.И. Молчанов относит к такому типу различий одно из фундаментальных различений феноменологии – различие интенции значения и осуществления значения. См. Молчанов В.И. Аналитическая феноменология в «Логических исследованиях» Эдмунда Гуссерля // Гуссерль Э. Логические исследования. Том II. Часть 1 Исследования по феноменологии и теории познания. Пер. с нем. В.И. Молчанова. Москва, Академический проект, 2011.С. 537–538.

Принимая во внимания дескриптивный характер различения сознания и мира, уточним сам статус существования сознания. Хотя Гуссерль в «Идеях I» говорит о «бытии сознания», он употребляет это выражение скорее метафорически, чем онтологически. Гуссерль рассматривает сознание с точки зрения его сущностных свойств и сущностных структур. То есть речь идет о переживаниях как сущностях, или идеальных предметах. «Если феноменолог говорит, – пишет Гуссерль в “Идеях III”, – что существуют переживания <…> такие, как восприятия, воспоминания и т.п., то его “существует” означает ровно столько же, как и, например, математическое “существует” ряд чисел. Обосновано это “существует” в обоих случаях не через опыт, а через сущностное созерцание»[13].

Статус существования идеальных сущностей – отдельная тема в гуссерлевских исследованиях. И здесь нельзя удовлетвориться ссылкой на I том «Логических исследований», в котором Гуссерль пишет, что логические истины существуют независимо от того, воспринимают ли их «боги, ангелы, люди или нелюди». Более или менее однозначный ответ на этот вопрос можно найти в позднем творчестве Гуссерля, например, в работе «Опыт и суждение». Анализ этой работы показывает[14], что, идеальные сущности не являются особой реальностью. Согласно Гуссерлю, мы имеем дело с одними и теми же идеальными сущностями, поскольку наш собственный обыденный опыт восприятия протекает у всех одинаковым образом.

Именно о «чистом», с точки зрения сущностных свойств, сознании идет речь в «Идеях I», а обыденное человеческое сознание не принимается во внимание. Однако, при обосновании трансцендентального идеализма, представленного в XXXVI томе Гуссерлианы «Трансцендентальный идеализм», различение обыденного и трансцендентального (чистого) сознания играет важную роль. Так, Гуссерль утверждает, что существование мира природы не зависит от человеческого сознания. Реальное же бытие вещей определяется интенциональным конституированием**,** то есть трансцендентальной субъективностью. «Обоснование трансцендентального идеализма делает реальное существование вещей по своей природе зависимым не от человеческой, а

[13] Husserliana 5. Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften. Herausgegeben von Marly Biemel. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952 (1971) S. 47.
[14] См. Шиян А.А. Восприятие в контексте логических исследований «раннего» и «позднего» Гуссреля // История философии и социокультурный контекст. М., 2012. С. 282–203.

от трансцендентальной субъективности»[15], – пишет Тенгели. Под «реальным существованием вещей по своей сути» Тенгели, следуя Гуссерлю, имеет в виду не сам факт существования вещей, а ЧТО существует, содержание существования. Для схватывания этого «что» уже необходимо понимание, которое и осуществляет трансцендентальное сознание. А для трансцендентального сознания восприятие предмета уже изначально входит в единое поле опыта[16]. Поэтому можно с полным правом назвать трансцендентальный идеализм Гуссерля «методологическим идеализмом»[17], что означает, что трансцендентальное сознание дает нам определенное понимание мира и обеспечивает доступ к миру, но не творит сам мир.

Что же тогда понимается под вторым членом различения сознания и мира? Обладает ли мир реальным онтологическим статусом существования? Ответ на этот вопрос можно найти в «Идеях II» Гуссерля. Реально существуют материальные вещи, живые организмы и личности. И, соответственно этому различению, мир делиться на три региона, а метод исследования каждого региона определяется особенностями предметности этого региона. И можно с полным правом сказать, что различение регионов мира осуществляется в рамках эпохé, так как оно явно, тематически полагается и фиксируется.

Важно отметить, что при рассмотрении данности предметов соответствующих регионов в тех же «Идеях II» принимается во внимание «телесное сознание», то есть учитывается роль нашего тела в процессе конституирования предметов соответствующих регионов[18]. Роль телесных ощущений, кинестезиса в опыте сознания рассматривалась как в более ранних работах Гуссерля (напр., в «Вещи и пространстве»), так и в исследованиях более позднего периода (например, при рассмотрении трансцендентального идеализма в XXXVI томе Гуссерлианы). Это позволяет сделать вывод, что трансцендентально-чистое сознание вовсе не подразумевает «чистоты» в смысле бестелесности и идеальности, а означает «чистоту» в смысле его сущностных (а не индивидуальных и эмпирических) свойств и структур, с точки зрения которых и рассматривается конституирование предметности.

---

[15] Tengelyi L. Husserls methodologischer Transzendentalismus // C. Ierna, H. Jacobs und Filip Mattens (Hrsg.) *Philosophy, Phenomenology, Sciences. Essays in Commemoration of Edmund Husserl*, Springer, Dordrecht, 2010. P. 151.

[16] См., напр., Husserliana 36. *Transzendentaler Idealismus. Texte aus dem Nachlass (1908–1921).* Herausgegeben von Robin D. Rollinger in cooperation with Rochus Sowa. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003. S. 77.

[17] Tengelyi L. Op. cit., P. 135–153.

[18] Husserliana 4. *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie.* Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution. Herausgegeben von Marly Biemel. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952.

Таким образом, разговор о трансценденции позволяет нам не только уточнить, что Гуссерль понимает под трансцендентально-чистым сознанием, но и обратить внимание на то, что трансцендентность мира означает трансценденцию по отношению к нашему человеческому, неразрывно связанному с телом сознанию.

При обосновании феноменологической метафизики Гуссерль не случайно называет реальное Я, обладающее сознанием и телом, прафактом (Urfaktum), который обусловливает все эйдетические сущностные формы, выводимые на свет трансцендентальной феноменологией[19]. Хотя Гуссерлевская метафизика фактичности ставит в центре внимания вовсе не материальную природу (ее интересуют проблемы смерти, судьбы, возможности подлинной человеческой жизни и т.д.), мы считаем, что обозначенные Гуссерлем прафакты (к которым также относятся соотнесенности Я с миром и с Другим, прафакт историчности) являются общими предпосылками феноменологических исследований любых трансценденций, в том числе и трансценденции мира.

Особое место в ряду прафактов фактичности занимает прафакт историчности, который задает общую методологическую установку к исследованию всего сущего. Под историчностью Гуссерль понимает определенное понимание мира, установку, из которой он исследуется и которая, во многом, определяется культурно-историческим контекстом. Так, человеческое телесное сознание можно рассматривать в разных установках: как сознание живого организма, то есть с точки зрения биологии, или как сознание социальной личности, определяемой историчным по своей природе социально-культурным контекстом ее деятельности.

Итак, кажется вполне закономерным и обоснованным, что поскольку Гуссерль не подразумевает реального существования сознания, то он специально и не тематизирует трансценденции мира относительно сознания. Однако понятие трансцендентного играет важную роль в философии Гуссерля и, в первую очередь, понятие трансцендентного предмета, речь о котором идет в следующей части статьи.

[19] Husserliana 15. Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil. 1929–35. Herausgegeben von Iso Kern. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. (Text № 22.) S. 386.

II. Трансцендентность предмета и задачи феноменологии

Весьма существенную роль понятие трансцендентного предмета играет в ранний период творчества Гуссерля, например, в циклах лекций: «Вещь и пространство», «Лекции по логике и теории познания», «Идея феноменологии». Наше внимание будет сосредоточено, прежде всего, на этих работах, но для прояснения роли трансцендентного предмета мы также обратимся к I и II книгам «Идей чистой феноменологии и феноменологической философии» и «Формальной и трансцендентальной логике».

Тематизация Гуссерлем классического понимания трансцендентного предмета происходит в рамках теории познания. В цикле лекций «Идея феноменологии» Гуссерль называет трансцендентный предмет основной проблемой теории познания. Акты познания, будучи идеальными, имеют природу, отличную от природы материального предмета познания, поэтому возникает вопрос, каким образом акты познания могут «достичь» предмета познания. Я выделяю три собственно гуссерлевских понимания трансцендентного предмета, которые он вводит в явной или неявной форме, причем во многом в противовес классическому пониманию трансцендентного предмета.

Классическое понимание трансцендентного предмета познания присутствует в той или иной мере во всех трех собственно гуссерлевских пониманиях трансцендентного, с помощью которых он пытается это классическое понимание заменить или, как минимум, обосновать и конкретизировать. Собственно же гуссерлевское понимание трансцендентного предмета обусловливается следующими тремя различными пониманиями оппозиции «имманентное – трансцендентное», которые соответственно влекут за собой различное понимание феноменологии. Имманентное и трансцендентное различаются, во-первых, с точки зрения феноменологии как учения о психических феноменах, во-вторых, с точки зрения феноменологической теории познания, в-третьих, с позиции общих задач феноменологии как исследования мира[20].

Обратимся к первому пониманию трансцендентного предмета у Гуссерля. Одной из важнейших задач Гуссерля в ранний период его творчества было обоснование логики;

[20] Речь идет о вуппертальской традиции понимания феноменологии как феноменологии мира. «Дело (Sache) философии тождественно делу обыденной жизни: мир», – пишет основатель вуппертальской феноменологической школы К. Хельд (Klaus Held, „Die Endlichkeit der Welt. Phanomenologie im Übergang von Husserl zu Heidegger“, in: Beate Niemeyer und Dirk Schutze (Hg.), *Philosophie der Endlichkeit. Festschrift für Erich Christian Schroder zum 65. Geburtstag*, Wurzburg: Konigshausen & Neumann 1992, S. 130–145, hier: S. 145).

ни одно из существовавших в то время философских осмыслений логического не удовлетворяло Гуссерля: ни рационалистический априоризм, ни психологизм. Гуссерль считал, что обосновать логические понятия, законы и суждения возможно только исходя из опыта сознания, в котором они даны. Но, поскольку и психологисты апеллировали к сознанию при обосновании логики, то Гуссерль должен быть представить другое, новое понимание сознания, коренным образом отличающееся от концепции сознания эмпирической психологии своего времени.

Следуя традиции дескриптивной психологии, Гуссерль также называет сознание сферой психического и подчеркивает, что объекты психики могут быть даны нам только во внутреннем опыте[21], или во внутреннем сознании[22] (Гуссерль использует эти выражения как синонимы), в котором психическое предстает «прямо перед глазами»[23]. «Фундаментально-психологическая сфера является сферой чистых феноменов, феноменов чистой имманенции, именно так, как они являются во внутреннем сознании с картезианской очевидностью»[24], – пишет Гуссерль. Тогда все, что не дано во внутреннем опыте, является трансцендентным. Так, внутреннему сознанию не дано объективное время, личная идентичность Я, физическая природа и т.д.

Переход к внутреннему опыту, или внутреннему сознанию, достигается путем переключения внимания на сами процессы и акты сознания, то есть посредством рефлексии над сознанием и его переживаниями. Чтобы осуществить эту рефлексию достаточно поворота нашего внимания, в результате которого трансцендентное не попадает в сферу внутреннего сознания.

Однако Гуссерль в лекциях «Введение в логику и теорию познания» для обозначения поворота к исследованию «чистых психических феноменов» вводит термин редукция, под которой понимается исключение всего трансцендентного внутреннему опыту. По сути, тематизация трансцендентного тесно связана с проблемой редуцирования того, что не входит во внутренний опыт. Этот ход можно понять вовсе не как необходимое методическое требование для перехода к внутреннему опыту, а скорее, наоборот. Мы сначала перешли в рефлексивную позицию и обратились к сфере действия внутреннего опыта – сфере имманенции, и уже на основании в ней наблюдаемого мы

[21] См., напр., Husserliana 24. *Einleitung in die Logik und Erkenntnistheorie.* Vorlesungen 1906/07. Herausgegeben von Ullrich Melle. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1985. S. 203.

[22] См., напр., Ibid. S. 294.
[23] Ibid. S. 210.
[24] Ibid. S. 209.

осуществляем выявление того, что в имманентное не попадает. Внимание к трансцендентному и, соответственно, к редукции требуется Гуссерлю для того чтобы отмежеваться от эмпирической психологии, в которой исследование трансцендентных, с точки зрения внутреннего опыта, предметов играет важную роль. Главное место среди этих трансценденций занимает эмпирическое Я. Гуссерль убежден, что рассмотрение переживаний как переживаний «моего Я» основано на эмпирических, практических мотивах, которые выходят за пределы собственного состава переживаний и являются трансцендентными по отношению к этим мотивам. Дело в том, что это трансцендентное, эмпирическое Я обладает удивительным свойством, благодаря которому Гуссерль предлагает начинать редукцию именно с него: Я неразрывно связано с объективным окружающим миром. Из этого следует, что редуцирование эмпирического Я влечет за собой редукцию всех других трансценденций, которые играли огромную роль в эмпирической психологии: предметных отношений, отношений к своему окружению, объективному пространству и времени, объективной природы, личности, привычек и т.д. Редуцируя трансцендентное Я, мы «удерживаемся в абсолютном сознании, в сознании в главном смысле»[25], – пишет Гуссерль в «Вещи и пространстве».

Что же представляют собой феномены, данные во внутреннем опыте? Этими феноменами являются исключительно переживания и акты сознания, причем, акты сознания предлагается рассматривать без предметов этих актов. «К сфере феноменов в смысле феноменологии относится любое актуальное переживание, любое актуальное суждение так, как оно само есть, но ничего от того, что в нем воспринимается, судится, в трансцендентном смысле полагается или имплицитно сополагается»[26], – пишет Гуссерль во «Введении в логику и теорию познания». Подобная стратегия в определенном смысле была реализована в «Логических исследованиях». Так в V Логическом исследовании Гуссерль выносит имманентный предмет за рамки дескриптивного реального (reelle) состава переживаний[27], вследствие чего рассматривая, например, интенциональную сущность актов, заключает в скобки предметное отношение актов[28]. Как считает современный исследователь Роман Громов, здесь сказалось влияние Брентано на

[25] Husserliana 16. *Ding und Raum.* Vorlesungen 1907. Herausgegeben von Ulrich Claesges. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. S. 40.
[26] Husserliana 24. *Einleitung in die Logik und Erkenntnistheorie.* Vorlesungen 1906/07. Herausgegeben von Ullrich Melle. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1985. S. 214.
[27] Гуссерль Э. Логические исследования. Том II. Часть 1 Исследования по феноменологии и теории познания. Пер. с нем. В.И. Молчанова. Москва, Академический проект, 2011. С. 343.
[28] Там же. С. 380–381.

Гуссерля, который допускал исследование психических феноменов отдельно от физических[29].

Более явно о сфере имманенции как сфере актов без учета предметов этих актов Гуссерль пишет в «Идее феноменологии». Однако в этой работе различение актов сознания как имманенции и предметов как трансценденции определяется способами данностями предметов, а не их присутствием в сфере внутреннего опыта. Так, в «Идее феноменологии» все данное с очевидностью определяется как имманентное, а все данное без очевидности – как трансцендентное. К первому относятся акты сознания, ко второму – предметы окружающего мира. Кроме того, в «Идее феноменологии» Гуссерль более осторожен в терминологии. Понимая, видимо, некую некорректность в изоляции актов от предметов этих актов и, соответственно не типичность такого различения имманентного и трансцендентного, он вводит его в рамках второго понятия трансценденции, при этом, первым понятием трансценденции выступает вполне классическая трансцендентность предмета по отношению к познанию[30].

Причем Гуссерль, кажется, и сам понимает, что относить к сфере имманенции только акты сознания без их содержания не совсем корректно. Как бы пытаясь убедить нас в обратном, он вводит первое понятие трансцендентного, утверждая, что предмет познания в любом случае трансцендентен акту познания, даже если речь идет о той данности сознанию, к которой мы приходим в результате редукции. Таким образом, то понимание трансцендентного предмета, которое используется нами в естественной познавательной установке, Гуссерль пытается перенести в феноменологическую установку, тем самым только запутывая дело и подчеркивая, что содержание акта трансцендентно самому акту[31].

Возникает вопрос, зачем Гуссерль, используя различение имманентного и трансцендентного, ограничивает сферу сознания только актами сознания? С точки зрения принципа беспредпосылочности – одного из основных принципов феноменологии – это кажется абсурдным. Предмет опыта не может быть трансцендентен этому опыту. Мы можем выделить две причины этого настойчивого стремления ограничить сферу сознания исключительно переживаниями, отвлекаясь от предметов этих переживаний.

[29] Громов Р. Сознание и его части. Мереологическая модель исследования в психологии Ф. Брентано // Логос № 1 (32), 20002. С. 85.
[30] Гуссерль Э. Идея феноменологии. С-Пб., 2006. С. 105–106.
[31] Там же. С. 105.

Первая причина состоит в том, что Гуссерль стремится противопоставить эмпирической психологии новую науку о сознании, которая изучала бы чистые феномены сознания, исходя из них самих. Здесь, как мы отмечали, чувствуется, безусловно, влияние Брентано с его жестким разделением психических и физических феноменов, то есть актов и их содержания. Видимо, брентановская «Психология с эмпирической точки зрения» была для Гуссерля образцом новой науки о «психическом», которую он назвал феноменологией. Так мы получаем одно из определений феноменологии. Феноменология «является универсальной наукой о чистом сознании, – читаем мы во «Введении в логику и теорию познания»[32]. И чуть ниже следует добавление о том, что так понятая феноменология является истинно имманентной философией.

Вторая причина связана с первой. Различение имманентного и трансцендентного как различение способов данности позволило Гуссерлю ввести различение двух типов предметности и, соответственно, различить сознание и мир. Особенно четко это видно в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии», значение этого момента обсуждалось выше.

Однако, насколько нам известно, в своих исследованиях сознания Гуссерль обычно принимал во внимание предмет, данный сознанию, даже в ранний период редко отвлекаясь в своих исследованиях от этого предмета. Этот предмет Гуссерль называл по-разному в разные периоды своего творчества в зависимости от контекста исследования: содержание сознание, значение, смысл, ноэма, материя акта и др. Это означает, что феноменология как имманентная философия не была Гуссерлем реализована в полной мере. Или можно сказать по-другому: проект феноменологии как «универсальной науки о чистом сознании» оказался не состоятельным.

Нельзя сказать, что выделение чистых феноменов переживаний в отдельную область оказалось совсем бесполезным для гуссерлевских исследований. Обращение Гуссерля в «Идее феноменологии» и во «Введении в логику и теорию познания» к чистым переживаниям послужило поводом для обоснования необходимости сущностного созерцания в любых феноменологических исследованиях. К этой проблеме мы обратимся позже.

[32] Husserliana 24. *Einleitung in die Logik und Erkenntnistheorie.* Vorlesungen 1906/07. Herausgegeben von Ullrich Melle. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1985. S. 219.

Второй смысл трансцендентного предмета у Гуссерля связан с рассмотрением традиционной теории познания. Гуссерль считает, как мы отмечали выше, что основной проблемой теории познания является то, каким образом материальный предмет окружающего мира может быть познан в ментальном акте познания. В «Идеи феноменологии» Гуссерль предлагает феноменологический вариант решения этой проблемы.

Путь решения особенно четко показан в «Идее феноменологии». Феноменолог имеет дело не с трансцендентным предметом, а с предметом как данностью опыта сознания, то есть для познания предмета он переходит в феноменологическую установку. Конкретизацию этой мысли можно найти в «Введении в логику и теорию познания». «должен апеллировать не к фактам с их трансцендентным содержанием, а исключительно к сознанию, в котором конституируется отношение к трансцендентному, только к абсолютным феноменам, которые ничего от трансцендентного в себе не несут»[33], – пишет Гуссерль.

Но как же быть с тем фактом (на который мы уже обращали внимание), что даже в феноменологической установке данность предмета является трансцендентной, поскольку имманентными являются только переживания сознания? Однако здесь нет противоречия. Предмет акта сознания и предмет естественной установки трансцендентны с разных точек зрения: предмет акта трансцендентен с точки зрения его способа данности, предмет же познания трансцендентен по отношению к ментальному процессу познания и сознания. Однако Гуссерль предпочитает забыть о трансценденции предмета в «естественной установке» и остается в рамках собственного понятия трансценденции как данности без очевидности. А поскольку в обоих случаях он использует один и тот же термин «трансцендентный», то получается, что Гуссерль не различает здесь предмета, взятого в естественной установке (классическое понятие трансцендентного предмета), и предмета как данности сознания.

Вероятно, что Гуссерль это делает, чтобы расширить сферу имманенции, включить в нее не только акты, но и данности предметов. Правда, он делает это с множеством оговорок и говорит о предмете акта как о «трансценденции в имманенции», «интенциональной трансценденции», «имманенции в интенциональном смысле» и т.д.

[33] Ibid. S. 210.

Возможно, здесь в Гуссерле снова говорит философ сознания брентановского толка, никак не желающий поставить на один уровень акты сознания и предметы, данные в этих актах.

Переходом в феноменологическую установку по отношению к предмету познания процесс познания, с феноменологической точки зрения, только начинается. Гуссерль считает, что познание предмета – это познание его сущности. Сущности же достигаются в сущностной интуиции, которая осуществляется на основании данности предмета в сознании.

В работах Гуссерля сложно выделить однозначное описание процесса сущностной интуиции. Тем не менее, в ряде работ Гуссерля присутствует настойчивая мысль о том, что сущностная интуиция в определенном смысле является рефлексивной процедурой. Это основывается на убеждении, что уже в восприятии единичных предметов присутствует сущность. Гуссерль во «Введении к логике и теории познания» пишет, что «к сущности любого феноменологического конкретного, вообще, любого абсолютного феномена принадлежит форма индивидуальности и множество понятийных сущностей, которые означают тип индивидуума. Этот тип является тем всеобщим, которое должно быть схвачено в сфере имманенции и в абсолютно несомненном усмотрении»[34]. Нам остается только внимательно вглядеться в данность предмета, суметь усмотреть в ней эту сущность. Заметим также, что в шестом Логическом исследовании усмотрение истины, одного из важнейших понятий теории познания, основывается также на данности предмета.

Итак, второе понятие трансцендентного предмета позволяет нам очертить образ феноменологии как теории познания, которая «проливает свет на те удивительные блуждания и замешательства, в которых осуществляется рефлексия над естественным познанием»[35]. Здесь в явной форме Гуссерль подчеркивает рефлективный характер феноменологической теории познания. Феноменология как теория познания исходит исключительно из единичных предметов, взятых с точки зрения опыта сознания. Для перехода к рассмотрению предмета как данности сознания мы можем также совершить эпохе́ и редукцию, которые в данном случае понимаются как «заключение в скобки» всех общих знаний о предмете и о статусе его существования. Нам представляется, что и здесь острой необходимости в редукции нет. Чтобы избавиться от трансценденции предмета в

[34] Ibid. S. 226.
[35] Ibid. S. 217.

классическом смысле, необходимо сначала обратиться к тому, что дано нам с очевидностью, то есть к актам сознания, а потом уже рассматривать предмет, который в них дан. Тематизация же редукции и эпохé является здесь способом отмежевания от установки классической теории познания, согласно которой возможно познание предмета, без обращения к его данности в опыте сознания.

Итак, мы выделили второе понятие трансцендентного предмета в рамках феноменологической теории познания. В этом случае трансцендентный предмет – это непознанный предмет, то есть предмет, не данный с очевидностью, хотя он и является данностью сознания. Чтобы его познать, феноменолог должен, отталкиваясь от его данности, усмотреть его сущность и достигнуть истины.

Существует и другое понимание феноменологии как теории познания. Его представляет Р. Бернет. Он понимает феноменологию как вариант классической теории познания, которая пытается достигнуть того, что еще не присутствует в нашем опыте. Причем это осуществляется не в рефлексивной позиции, а непосредственно. «Восприятие, – пишет Бернет, – является <…> для Гуссерля, в сущности, процессом познания, в котором удостоверяется воспринимаемый предмет и постоянно все точнее определяется или допредикативно эксплицируется»[36]. Тогда ноэма понимается как конституированный предмет, который необходимо привести к абсолютной адекватной данности.

Однако следует заметить, что позиция Бернета является внутренне противоречивой, так как противоречиво само понимание ноэмы как вещи, конституированной сознанием. Здесь слово конституировать несет оттенок конструировать, и мы наталкиваемся на проблему, отмеченную Гуссерлем в качестве основной проблемы теории познания. Реальный предмет не может конструироваться ментальными актами сознания. Если же мы говорим о конституировании вещи, то это предполагает прояснение тех актов и процессов нашего сознания, в которых вещь была нам дана в личном опыте. А это возможно сделать только задним числом, то есть в рефлексивной позиции: например, в феноменологической установке. Но тогда ноэма никак не может быть реальной вещью, а только ее данностью, представлением, фиксируемым в феноменологической установке, а феноменология – не может быть классической теорией познания, непосредственно познающей предмет.

[36] *Bernet R.* Endlichkeit und Unendlichkeit in Husserls Phänomenologie der Wahrnehmung // Tijschrift voor Filosofie. Maart, 1978. C. 262.

Гуссерль отводит достаточно много места феноменологии как теории познания, феноменологии как науке о чистых переживаниях сознания, по крайней мере, в отношении теоретических разработок. Особенно это отчетливо проявляется в ранний период творчества Гуссерля, импульс которому дали «Логические исследования», носящие подзаголовок «Исследования по феноменологии и теории познания». Однако вопрос, может ли феноменология Гуссерля как теория познания предъявить свои достижения относительно результатов познания предметов окружающего мира, остается для нас открытым. Сейчас хотелось бы заметить, что феноменология это не только теория познания, что ее интерес значительно шире. Понять, чем же еще является феноменология, нам поможет третье понятие трансценденции.

Чтобы разобраться с третьим, самым существенным, по нашему мнению, для феноменологии понятием трансцендентного предмета, необходимо сначала рассмотреть еще одну формулировку задач феноменологических исследований. Во «Введении в логику и теорию познания» мы находим парадоксальное на первых взгляд заявление о том, что «закономерные (wesensgesetzliche) сущностные исследования простираются абсолютно на все, также на все трансцендентное»[37]. Далее следует продолжение, уже вполне в русле традиционного понимания феноменологии: «Только мы не должны осуществлять полагание относительно его актуального бытия»[38]. Здесь идет речь о редукции и эпохé как воздержании от суждений о существовании предмета. Этим пояснением далеко не исчерпывается проблематика трансцендентного как предмета исследования, и запрет суждения о бытии предмета имеет не только и не столько буквальный смысл. Заключение в скобки бытия трансцендентного предмета означает, что наши «объективные», научные, повседневные знания о предмете лишаются своей значимости, больше не принимаются за несомненные и должны быть удостоверены и проверены в личном опыте, реальном или возможном. «Все наши суждения о трансцендентном должны функционировать как объекты нашего исследования, но не как суждения-предпосылки»[39]. Так, если к сфере феноменологии Гуссерль в этом же тексте относит только акты сознания, к области

[37] Ibid. S. 230.
[38] Ibid. S. 230.
[39] Ibid. S. 214.

феноменологии как теории познания – предметы как данности актов сознания, то в качестве сущностного исследования он обозначает исследование трансцендентных предметов во всех смыслах. И именно этим исследованиям посвящено огромное, если не большинство, страниц Гуссерлианы. Мы можем с полным правом утверждать, что задачи сущностного исследования это и есть задачи феноменологии в широком смысле этого слова, феноменологии как «феноменологии мира».

Введение трансцендентного предмета как предмета нашего исследования вовсе не предполагает, что совершив редукцию и эпохе, мы о нем полностью забыли. Эпохé и редукция просто маркируют для нас то знание и те положения, которые мы должны исследовать и осмыслить, а для этого мы должны постоянно их удерживать в поле нашего внимания, и они направляют наше исследование. Именно поэтому в «Формальной и трансцендентальной логике» Гуссерль пишет, что заключенное в скобки трансцендентное должно функционировать как трансцендентальная «путеводная нить»[40]. Эта цитата делает вполне понятным, почему ряд современных феноменологов (Тенгели, Ранг, Бернет) назвали трансцендентный предмет Гуссерля «вещью-в-себе», хотя Гуссерль не употреблял это кантианское выражение строго в кантовском смысле. Конечно, «вещь-в-себе» в смысле Гуссерля отличается от кантовской вещи-в-себе прежде всего тем, что трансцендентный предмет Гуссерля – это предмет, с которым мы имеем дело в естественной установке (повседневной или теоретической), и мы можем его схватить как идею, хотя он и не может полностью быть дан в нашем опыте.

В чем же заключается при этом роль «вещи-в-себе» как путеводной нити? Ответ на этот вопрос определяется дальнейшей конкретизацией цели феноменологии как исследования трансцендентного.

Задачей феноменологии в этом случае является не постижение чего-то, чего еще нет в нашем опыте, но прояснение вещей и событий окружающего мира, которые даны нам в повседневном опыте или в научном исследовании. Это возможно сделать только в рефлексивной установке, в которой мы направляем внимание на данность вещей в нашем опыте, в случае Гуссерля – в опыте сознания. Редукцию и эпохé тогда можно понимать

[40] *Formale and transzendentale Logik.* Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Herausgegeben von Paul Janssen. Husserliana Bd. XVII. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1974. S. 275.

как название процедуры, обозначающий поворот внимания на опыт сознания. И тогда мы погружаемся в исследование смыслов предметов и научных положений, что помогает нам более рельефно и глубоко увидеть мир естественной установки.

Но, погружаясь в рефлективное исследование смыслов и смысловых связей опыта, мы удерживаем трансцендентные вещи обыденной установки, которые являются начальным и конечным пунктом этого исследования. Это означает, что мы постоянно имеем в виду определенное понимание «вещи-в-себе», которой и является трансцендентный предмет естественной установки. Более того, «не существует, по Гуссерлю, ни одного конкретного чувственного элемента, который не содержал бы в себе самом различие бытия в себе и явления», – утверждает Б. Ранг[41].

Присутствие в феноменологических исследованиях одновременно трансцендентного предмета и смысла («данности») этого предмета вовсе не означает, что речь идет об удвоении предмета. Хотя Бернет допускает это, когда пишет, что «для Гуссерля самоданное ноэматическое явление вещи является содержанием сознания и при этом ментальным репрезентантом реальной вещи»[42]. Реальная вещь и смысл (явление, феномен) это одно и тоже, но взятое в различных установках: в естественной и феноменологической. В феноменологической установке мы путем рефлексивного анализа опыта данности предмета в естественной установке пытаемся всмотреться и осмыслить наши знания о вещи, над которыми мы раньше не задумывались и принимали автоматически. Поэтому феноменологом является не тот, кто работает в феноменологической установке, а тот, кто одновременно действует в феноменологической установке и удерживает результаты естественной установки. Это двойственное положение феноменолога можно обнаружить уже в определении интенциональности Брентано, от которого отталкивался Гуссерль. В «Психологии с эмпирической точки зрения» мы читаем: «Всякий психический феномен характеризуется посредством того, что средневековые схоласты называли интенциональным (или же ментальным) внутренним существованием предмета, и что мы, хотя и в несколько двусмысленных выражениях, назвали бы отношением к содержанию, направленностью на объект <…>, или имманентной предметностью. Любой психический феномен содержит в

[41] *Rang B.* Husserls Phänomenologie der materiellen Natur. Frankfurt a. Main, 1990. S. 138.
[42] *Bernet R.* Huserls Begriff des Noema // Husserl-Ausgabe und Husserl-Forschung / Hrsg. Samuel Ijsseling. Dorbrecht, 1990. S. 67.

себе нечто в качестве объекта, хотя и не одинаковым образом. В представлении нечто представляется, в суждении нечто признается или отвергается, в любви – любится, в ненависти – ненавидится и т.д.»[43]. В этом базовом определении интенциональности уже содержится неясность, на которую указывают многие исследователи[44]. Двусмысленность заключается в том, что если мы говорим, что «сознание направленно на предмет» или «сознание относится к предмету», то при этом подразумевается, что есть сознание, есть предмет вне сознания и сознание направлено на предмет. Это рассмотрение осуществляется из естественной установки, в которой идет речь о сознании и независимых от него предметах. Но если говорится о том, что психический феномен, то есть сознание, содержит в себе нечто, то это утверждается из феноменологической установки, в которой нет ничего кроме сознания. То есть определение интенциональности как «сознания о …» уже подразумевает естественную установку.

Что же понимается под трансцендентным предметом, «вещью-в-себе» в феноменологии? Гуссерль понимает это по-разному, в зависимости от начальной установки исследования. Трансцендентная вещь обыденной установки понимается Гуссерлем как бесконечно открытое целое оттенков, бесконечное многообразие свойств, которые могут быть обнаружены только после перехода в феноменологическую установку и которые никогда не удастся увидеть все. Но это бесконечное множество оттенков и свойств можно схватить «неадекватным» образом как идею в кантовском смысле и ей руководствоваться при исследовании вещей нашего опыта.

В «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» можно найти такое понимание термина «ноэма», которое соответствует вышеописанному пониманию целей феноменологии. Под ноэмой в этом случае понимается единство смысла, характера акта и многообразия чувственной полноты. Под чувственной полнотой понимаются ощущаемые качества, оттенки, которые не входят в состав переживаний, а являются характеристикой представленного предмета. И тогда, как замечает Ранг, «речь о ноэме никогда не является речью о так-то и так-то подразумеваемом предмете, но всегда есть речь о представлении так-то и так-то подразумеваемого предмета, даже если при этом остается с необходимостью открытым, *как* чувственно представлен предмет, подразумеваемый определенным образом»[45].

[43] Брентано Ф. Избранные работы. М., 1995. (Перевод скорректирован В.И. Молчановым.) С. 33.
[44] См., например, Молчанов В. Две лекции о Брентано // Логос № 1 (32), 20002. С. 49–52.
[45] Там же. С. 243.

Если же исследование начинается в естественной научной установке, то тогда под трансцендентной вещью Гуссерль понимает вещь как совокупность ее свойств, а точнее, то, как эти свойства схватываются при нормальных условиях в нормальной обстановке. В феноменологической установке эти свойства удостоверяются, уточняются и осмысляются. Именно этому посвящен Первый отдел «Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии. II», на рассмотрении которого мы не имеем возможности здесь остановиться.

Итак, подводя итоги вышесказанному, можно дать более точное определение трансцендентному предмету в третьем смысле. Трансцендентный предмет Гуссерля – это не классическая трансцендентность предмета по отношению к актам познания, хотя он и рассматривается в естественной установке. Трансцендентный предмет – это предмет, который мы воспринимаем автоматически, часто машинально, знание о котором принимаем не проверяя, но который как бесконечная идея обуславливает все свои возможные конкретизации и определения, осуществляемые в феноменологической установке. Его исследование и прояснение является одной из основных задача феноменологии, понятой как исследование мира.

Михаил Маяцкий

Мой Левинас

Анне Ямпольской

Жизнь – абсолютно несправедливая штука. Анечке Ямпольской не довелось встретиться с Левинасом, а мне довелось, и не раз, хотя она многое бы за это отдала, а я для этого палец о палец не ударил. У нее и списочек вопросов к нему готов. Я же с ним только трепался о том о сём. Описать по ее просьбе наши с ним встречи (точнее, те крохи из них, которые сохранила моя память) – это минимум, который ей с меня приходится.

А дело было так. В конце 1989 года, точнее, 10 декабря, я прибыл на стажировку в университет маленького швейцарского городка Фрибурга. Его иногда называют на французский манер Фрибур или на немецкий – Фрайбург. На следующий день я уже пошел в университет и стал мороковать перед расписанием, на какие бы лекции и семинары мне походить. Из-за бюрократических проволочек (рассказ о которых был бы небезынтересен, но к делу не относится) я приехал в Швейцарию, таким образом, не к началу семестра, а с изрядным опозданием. Поэтому для посещения семинаров или лекций для узкой аудитории мне пришлось объясняться с преподавателями, что было непросто, поскольку по-французски я не говорил ни слова, а по-немецки не говорили некоторые из них. Я пробовал посещать множество разных курсов, в том числе на этнологии и даже праве. Но в основном нажимал на философию и славистику. Профессора-слависта в летнем семестре замещал его коллега из Женевы Жорж Нива. А от

студентов-философов я узнал, что раз в две недели с лекциями во Фрибург приезжает не кто иной как Эмманюэль Левинас. О нем я знал немного, но всё же кое-что, благодаря сотруднице нашего сектора в ИФАНе Ирэне Сергеевне Вдовиной, переводчице и исследовательнице Левинаса. Вот эти два лектора и стали давать мне, сами того не зная, первые уроки французского, еще до того, как я пошел на собственно французские курсы. Причем Нива половину каждой лекции читал по-русски (с легким акцентом), а Левинас говорил по-французски, вероятно, тоже с легким акцентом (я этого оценить, конечно, не мог). Несколько позже моим третьим учителем французского стала радиостанция France Culture. Она была у меня включена практически круглосуточно. Интересно, что однажды ночью я проснулся от знакомого голоса: передавали в записи интервью с Левинасом из фондов радио.

Левинас к тому времени работал во Фрибурге уже много лет, наверное, около двадцати, более-менее с тех пор, как вышел на пенсию. Он приезжал сюда по приглашению местной еврейской общины, а по сути одной семьи, которая составляет костяк этой общины. Покойный старейшина этой семьи, глава местной, а одно время и швейцарской, общины, и многолетний член комитета швейцарской иудео-христианской ассоциации Жан Нордман в свое время познакомился с Париже с Э. Левинасом и пригласил его, уладив это в университете. Был он, говорили, человеком любознательным, открытым, даром что совершенно не университетским. Будучи таковым, он (наивно) полагал, что небольшой, но амбициозный фрибуржский философский факультет будет ужасно рад заполучить задаром такую величину. Но то ли звезда Левинаса восходила неспешно, то ли местным профессорам было и так хорошо, но фрибуржские коллеги отнюдь не торопились включать его в свои советы, гремиумы и расписания. Объявления о лекциях Э. Левинаса всегда вывешивались особо, не в общем расписании, и он, собственно, никем на факультете не значился. На факультете преподавали иногда и приват-доценты (помню одного мистично-эзотеричного бернца), но у них прав было и то больше, чем у Левинаса. Один студент, кажется, из Испании, удивлялся такому сдержанному приему Левинаса со стороны местных философов и сетовал на него вслух. Регулярно кто-нибудь из студентов подходил к Левинасу с просьбой поруководить его

дипломом или диссертацией, и тот немного неловко отнекивался: «Écoutez… vous êtes gentil… voyez-vous, moi, je n'ai rien contre, mais… demandez d'abord au décanat». Еще хуже, когда такой студент подходил к какому-нибудь важному профессору, например, к аналитику и философу науки Эвандро Агацци, чего-то там всевозможного международного вице-председателю, и просил поруководить дипломом или диссертацией *о* Левинасе! Тот не очень-то и скрывал свое возмущение. Подсмеиваться над Левинасом среди местных философов, которые в это время стали поворачиваться от томизма к аналитической философии, считалось хорошим тоном. Патер Бохеньски, изображая Левинаса, вздымал к потолку указательный палец и торжественно завывал: «Transcendance!..». Получалось совсем непохоже, поскольку чего-чего, а пафоса у Левинаса не было никакого, по крайней мере, у того 83-летнего Левинаса, которого мне довелось увидеть. Интонация была всегда задушевной, даже если это была задушевность библейского пророка.

Если я не ошибаюсь, вопрос о преподавании Левинаса был решен на уровне ректора, иначе бы факультет, будь его воля, давно бы эту лавочку прикрыл. По давно заведенному порядку он приезжал раз в две недели и читал обычно 4 лекции: одну по феноменологии, одну по средневековой еврейской мысли, одну по еврейской мысли XIX-XX веков и, наконец, одну по Талмуду. Самой знакомой мне материей была феноменология. Я был с ней знаком во всяком случае больше, чем на первых порах с французским. Помню лекцию об интенциональности, на которой я действительно понял, в чем была новизна и революционность этого принципа; до этого до меня это как-то не доходило. Говорил Левинас и об autrui, и о visage, но не очень много. Мне тогда по наивности казалось, что он должен только и говорить, что о *своей* философии, но нет: он говорил большей частью *просто* о философии. В целом, к стыду своему, я мало что запомнил из этих лекций. К счастью, с тех пор вышло несколько дисков с лекциями французских философов, кое-что можно найти на youtube и на французском радио. Левинас там записан в более молодом и бодром возрасте, но манера у него осталась та же. Это всегда было размышление вслух, где темп речи совпадал с темпом мысли. Заметки у него на трибуне лежали, но всегда было ощущение импровизации. Меня забавило, что он часто начинал лекции со слов «N'est-ce pas?», просто для разгона.

На занятия к нему не ходили толпы, больше двадцати слушателей на моей памяти не набиралось. Если философские коллеги фактически его игнорировали, то на занятия по Талмуду сходился цвет теологического факультета, точнее, отделения библеистики. Там я познакомился с отцом Домиником Бартелеми, мирового уровня специалистом по Септуагинте и талмудической литературе, с библейским археологом Отмаром Кеелем, с Адрианом Шенкером, Кристофом Юлингером и другими.

К моменту моего приезда пригласивший Левинаса во Фрибург Жан Нордман уже умер, и роль хозяйки взяла на себя его вдова Блюэт. Женщина не-университетская и даже не получившая высшего образования, но чрезвычайно любознательная и открытая, она была позднее избрана Почетным членом университета. В прошлом, во время войны они с мужем много помогали беженцам в Швейцарии и Франции. Потом она проявила себя во Всемирной женской сионистской организации (WIZO), вице-президентом которой была. Так вот подхватив роль принимающей стороны, она, как правило, приглашала Левинасов к себе домой или же в ресторан. Нередко к ним примыкал я, иногда бывали за столом и другие люди. Разговоры эти редко носили характер отвлеченно-философский. Левинас любил рассказывать истории о своей молодости. Например, как он приехал во Францию с еще очень школярским французским и, в частности, произносил la guerre как [гуэр]. Или о том, что в молодости писал стихи и, если я не ошибаюсь, хотел стать поэтом. Он много цитировал – больше всего Пушкина, но и прозу: Достоевского, Гоголя – например, знаменитое место из «Шинели»: «ну уж эти французы! что и говорить, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того. . . ». Было видно, что в первые годы французской иммиграции им с женой нередко приходилось цитировать этот пассаж. Но мне больше всего запомнился куда менее ожиданный Северянин, которого Левинас тоже любил цитировать – уже не как классика, а как старшего современника. Русский язык у Левинаса был прекрасный, лучше чем у большинства из нас, поскольку не испорченный советизмами и всякими киноклише. Мне казалось поэтому странным, что Левинас считает себя не *русским* евреем, а литовским, хотя по-литовски знает одно слово: 'молоко', необходимое, чтобы объясняться на базаре в Ковно. Я только потом узнал/понял, что

литвак – это особая емкая культурно-религиозная категория, к чисто языковой стороне дела не сводимая.

Хайдеггера он упоминал, и в лекциях и вне их весьма часто. Например, нередко рассказывал историю, которая вошла в его интервью и тексты: о том, что он ехал во Фрайбург к Гуссерлю, а приехав, обнаружил, что там мироздание вращается уже вокруг другого преподавателя. Еще запомнилась одна байка о семинаре в Давосе. По поводу полемического превосходства Хайдеггера над Кассирером участники говорили (уже не помню, кто придумал это двустишие; уж не сам ли поэт-любитель Левинас?): où Heidegger tombe, Cassirer succombe, в том смысле, что трудность, которая Хайдеггера заставляет споткнуться, для Кассирера оказывается фатальной. Еще помню неожиданную для меня речь в защиту Бергсона, который, по мнению Левинаса, никак не меньше Хайдеггера заслуживал титула важнейшего философа XX века, и не его вина, что этот самый XX век повернул в сторону Хайдеггера.

Про некоторые истории я уже не помню, рассказывал ли Левинас их сам или же я знаю их из интервью с ним или чьего-то пересказа. Например, о том, как его пригласили с лекцией в Иерусалим. Когда он принял приглашение, поинтересовались, на каком языке он будет выступать. Что за вопрос? На еврейском, разумеется! Однако уже в ходе лекции выяснилось, что он говорит на вполне талмудическом средневековом еврейском, вовсе не понятном современному носителю иврита.

Историю загадочного персонажа Шушани я узнал точно от Левинаса, еще до выхода биографии Саломона Малки[46] и именно в связи с тем, что Малка незадолго до этого пришел расспрашивать Левинаса и Раису об этом страннейшем и одареннейшем человеке и тем самым разбередил его воспоминания. Меня не могли, конечно, оставить равнодушными восхищенные и озадаченные воспоминания Левинасов. Из их рассказов возникал образ гения и вместе с тем мистификатора. Одаренный математик и несравненный талмудист, он обладал невероятной мощью того, что французы называют rapprochement, – дара установления нетривиальных связей между идеями, казалось, между собой ничем не связанными. Он очень мало рассказывал о себе, нередко давал неверную информацию, избегал в разговоре с учеником упоминать о других учениках, не сообщал о своих перемещениях и т. д. Признание Левинаса, что на него больше всего повлияли два

[46] Salomon Malka. *Monsieur Chouchani. L'énigme d'un maître du XX^e siècle. Entretiens avec Elie Wiesel suivis d'une enquête.* Paris : Jean-Claude Lattès, 1994.

человека – Хайдеггер и Шушани, бросало на духовную историю XX века некий новый свет, в котором певец корней и член НСДАП не исключал, а контрапунктически дополнял горожанина и Вечного Жида. На меня произвело глубокое впечатление, что Левинас был исполнен восхищения перед Шушани спустя многие десятилетия после их последней встречи.

Левинасы составляли очень красивую и трогательную пару. Эмманюэль называл жену 'Рая', а Раиса называла мужа 'Нюма', что мне постоянно напоминало о моем отце, которого с легкой руки его матери в семье всегда называли 'Нюся' (сокращение от Санюся). Говорила Раиса по-французски с сильным и очень милым русским акцентом. Без посторонних мы с ней и с ним сразу переходили на русский – язык, на котором они говорили и между собой. Она чаще мужа рассказывала о быте, о сыне (известном композиторе и пианисте Микаэле), о каких-то житейских происшествиях. Например, однажды сломался поезд, на котором они возвращались из Фрибурга (через Лозанну) в Париж. И они вынуждены были выйти посреди поля и долго идти по снегу. С Микаэлем родители в обязательном порядке ежедневно созванивались, и когда ужинали у Блюэт, то звонили от нее (напоминаю молодежи, что мобильных телефонов тогда еще не существовало). С сыном, как и с дочерью, родители говорили уже только по-французски. Сколь бы мало мы ни говорили на философские темы, речь всё же иногда в эти сферы забредала. Раиса слушала такие разговоры вполуха. Не только потому, что их не понимала, но и потому, что считала Эмманюэля слишком радикальным. Однажды он подарил мне свою свежевышедшую книжку «Бог, смерть и время», сказав со смехом: видите, я уже давно не пишу, но продолжаю печататься. И стал излагать, как почти всегда – с легкой улыбкой, свое понимание смерти (своя смерть, собственная смерть, смерть другого и пр.). Раиса, явно встревоженная этими речами, вдруг вмешалась и попросила что-то повторить или уточнить. Левинас только рассмеялся и сказал, что-де ничего-ничего, тебе это знать не полагается. На ее вкус, по крайней мере, в ее возрасте (а было ей за 85), смерть явно не годилась в качестве повода для праздных интеллектуальных упражнений, да еще и насмешливых, и Эмманюэль этот ее выбор чтил и оберегал ее уши.

Раз уж я упомянул телефон, скажу, что к технике Левинас относился с несколько неприязненной отстраненностью. Помню, как ему было неловко и почти неприятно пользоваться, вместо привычного ключа, тогдашним нововведением – магнитной карточкой для открытия двери в гостинице. Или как он находил странным пить из алюминиевых банок, с которыми он так и не смог освоиться: у них ведь дырка находится чуть ли не посередине верхней плоскости, а не с краю, как было бы естественно. Но почти сходное отношение было у него и к психоанализу – как к недавнему и не очень-то нужному изобретению.

Религиозным взглядам Левинаса сейчас посвящают толстые книги и многодневные конференции. Было бы смешно мне что-то к этому пытаться добавить. Скажу только, что в нем не было ни грана набожности. Иудаизм был для него само собой разумеющейся основой, предпосылкой. Дело идет к тому, сказал он, будучи оппонентом на защите диссертации, посвященной Лакану, что мы скоро станем говорить: Dieu (passez-moi l’expression), т. е. «Бог (извините за выражение)». Но религия была для него тем, что дает повод для мысли, исследования, забавных сопоставлений больше, чем для веры. В этом он был достойным продолжателем дела *митнагдимов*, 'несогласных', или 'оппозиционеров'. И конечно, для многих ортодоксов он был «плохим евреем», что его немало веселило.

В Париже у Левинасов я побывал дважды. Один раз я был приглашен на какой-то религиозный праздник, вместе с их сыном. Помню, что вечер был омрачен (по крайней мере, для меня) одним инцидентом. Микаэль, отвечая на вопрос родителей, чем он сейчас занимается, стал рассказывать о том, что сочиняет музыку для совместного с каким-то художником действа. И вот в рассказе он стал называть этого художника plasticien, словом, стремительно вошедшим тогда в моду вместо вдруг показавшегося старомодным artiste (кстати, сегодня от plasticien за три версты разит девяностыми, а якобы устаревший artiste вернулся в употребление с новым винтажным лоском). Эмманюэль, совершенно очевидно, прежде не слышал этого слова, стал переспрашивать, тормозить рассказ. Он просто *ничего* не понимал. И действительно, что это за загадочный такой plasticien? Приходил ли он домой к Микаэлю ремонтировать пластиковый пол? Или это такой особо

пластичный род танцора? Микаэль, вместо того, чтобы «перевести» слово преткновения и назвать вещи своими, еще столь недавними, именами, махнул рукой: мол, вам, рухляди этакой, только попытайся что-нибудь рассказать. При этом было очевидно как раз, что отец привык *всё* понимать в рассказах сына и следить вовсе не поверхностно за его творческой жизнью. Мне было очень неприятно, и я внутренне негодовал на Микаэля.

Другой мой визит был «корыстным». Левинас был назначен оппонентом диссертации одного фрибуржского аспиранта из Тичино. Посвящена она была «сакраментальному знаку» с опорой на Книгу Ионы в свете дерридеанской деконструкции. Левинас никак не мог прислать отзыва. Забывал, видимо. А к тому времени он уже перестал ездить во Фрибург. И вот меня пригласил официальный научный руководитель диссертации проф. Рюди Имбах (он потом занял в Сорбонне кафедру средневековой философии) и спросил, не мог ли бы я пособить, раз уж я дружен с Левинасом. Я как раз ехал в Париж на конференцию, и вызвался помочь. Созвонился с Левинасами, объяснил дело, напомнил об аспиранте Фабио Лейди. Левинас пообещал подготовить отзыв. Уже из Парижа я еще раз позвонил, договорился о встрече. Конференция моя проходила в Paris-Créteil (тогда Paris XII). Это на дальнем востоке Парижа, а Левинасы жили на дальнем западе. То ли я задержался на конференции, то ли плохо рассчитал время пути, но приехал я к ним с каким-то чудовищным опозданием, часа на полтора, кажется. Видя мое отчаяние, они принялись всячески меня утешать и велели не беспокоиться. Разговор был, даром что поздним, особенно оживленным и затянулся далеко за полночь. Говорили в частности о Деррида, который дарил все или, по крайней мере, основные свои книги мэтру и который остался для него – в свои 60 с лишним – юным вундеркиндом. Уже чуть ли не одетый и в дверях я попросил у Левинаса отзыв. Какой отзыв? Так на Фабио же Лейди! Он был в смятении. Я тоже, но вынужден был сказать, что-де извините, но уйти без отзыва никак не могу: у человека на кону карьера, жизнь, можно сказать. Левинас был готов войти в положение, но сказал, что сейчас, в час ночи, писать не готов. Может быть, завтра? Да нет, я ведь уезжаю утренним поездом; может быть, Вы мне надиктуете? Я не умею, говорит, но давайте попробуем. Он стал расчищать стол, чтобы меня усадить, и, расчищая и перекладывая всякие бумажки, наткнулся на… по меньшей мере, два начатых было отзыва на бедного Фабио! Он стал

что-то компоновать, что-то надиктовывать. Помню, что в одном из набросков отзыва он характеризовал Фабио как esprit en éveil (что-дескать, диссертанту свойственна известная *живость, свежесть, энергичность* духа). Выражения этого я не знал и предложил: может быть, en réveil? Да нет, сказал Левинас, есть и такое слово, éveil, и оно здесь уместнее. Вспоминаю теперь свое невежественное нахальство со смехом, но, пожалуй, без стыда. Ведь и самого Левинаса забавило, что он когда-то говорил [гуэр]. Так или иначе, я привез во Фрибург страницу, написанную моей рукой и подписанную Левинасом. Фабио был доволен и этим, но подозреваю, что и он, и Имбах до сих пор уверены, что я сочинил отзыв сам и заставил дряхлого старца подмахнуть его.

У меня в гостях Левинасы тоже были дважды. Первый раз – на моем 30-летии. Помню смущение Мишеля Ленца, моего друга и соседа по квартире, эрудита и библиофила, перед таким именитым гостем, тогда как мои родители (тогда единственный раз приехавшие повидать меня) были абсолютно очарованы этой парой. Потом всегда Левинасы и мои родители передавали друг другу приветы. Второй раз мы зашли после ужина на чай к мне домой, уже в другую квартиру, где я жил уже один с появившейся у меня замечательной собакой Диззи. Собак они оба не очень жаловали, но Диззи легко пленила их сердца. Позже она это сделала и с однозначным кошатником Деррида. Мои воспоминания о ком угодно имеют тенденцию легко соскальзывать в воспоминания о Диззи, уж простите.

Очень памятен мне последний приезд Левинасов во Фрибург. В обычный час Левинасы не пришли на лекцию. Как же так? Я знал, что они благополучно приехали из Парижа накануне! После перезвонов с Блюэт и с отелем, я отправился к ним, в гостиницу (многоэтажное весьма уродливое здание недалеко от вокзала). И нашел Левинасов в фойе в расстроенных чувствах. Выяснилось, что за обедом Раиса стала поторапливать мужа: пора-де на лекцию, на что тот сказал: ты что, милочка? я уже лекцию отчитал! Левинас, вероятно, скоро понял свою ошибку, но было поздно: Раиса страшно запаниковала, стала звонить Блюэт, сыну… Оказывается, накануне вечером они, как всегда, созвонились с

Микаэлем, который поинтересовался, чему папа собирается назавтра учить студентов. Левинас рассказал, что ему пришла в голову новая интерпретация истории жертвоприношения Авраама. Микаэль заинтересовался, и Левинас долго и зажигательно ему ее излагал. И, видимо, наутро у него сложилось полное ощущение, что лекцию, ради которой он ехал во Фрибург, он уже прочитал. Раиса, вместо того, чтобы спокойно объяснить ему его заблуждение, в ужасе решила, что час, которого она и люди ее поколения с таким страхом ожидают, а именно, когда человек «perd sa tête», у Эмманюэля настал. Нам, гедонистам-консюмеристам и интернет-аддиктам, трудно себе представить, до какой степени люди старой закваски были одержимы контролем над своим интеллектом. Сам Левинас тоже страшно переживал, когда не мог вспомнить фамилию автора какой-то книги или своего бывшего студента. Уверен, что в данном случае паника Раисы была контрпродуктивна. Он мог бы запросто преподавать еще какое-то время.

Многолетнее преподавание Левинаса во Фрибурге имело и свое послесловие. Через пару лет после смерти Левинаса Блюэт Нордман предложила университету организовать небольшую конференцию в память об этом длительном сотрудничестве. Университет в лице того же Р. Имбаха (на этот момент, проректора) дал согласие. Конференцию назвали «Чем мы обязаны Левинасу». Блюэт сама взялась составить список участников. Поскольку огромный некролог в Le Monde «Adieu – à Emmanuel Lévinas» написал Жак Деррида (чью фамилию ей приходилось слышать и от меня, и до, и после), то Блюэт, ничтоже сумняшеся, предложила пригласить и его. Надо представить себе переполох, который это предложение вызвало в провинциальном университете, да к тому же на философском факультете, чрезвычайно настороженно-враждебно относящемся к Деррида! Но Имбах не счел возможным отклонить эту кандидатуру. На Деррида вышли через Сержа Маржеля, молодого женевского философа и бывшего аспиранта Деррида. Помню нашу 'планерку' втроем – Имбах, Маржель и я (to say nothing of the dog) – у меня дома для обсуждения деталей приема. На меня возлагалась, в частности, экскурсия по городу. Деррида отказался готовить отдельный доклад. И действительно, слишком мало времени прошло после его прекрасного – и всеми тогда читанного – «Adieu», чтобы просить у него

нового текста. Но в итоге он выступил не раз, а его самая большая реплика была фактически прекрасным докладом. Амфитеатр был полон, и в нем встречались даже лица коллег с философского (поставь здесь саркастический смайлик, наборщик). Помню, что Деррида изрядную часть выступления посвятил местному университетскому двуязычию, а сам Фрибург и его университет трактовал как самый отдаленный дальневосточный форпост франкоговорящей ойкумены, этакий фронтир, где многие годы сражался литовский еврей и полиглот Левинас.

Жалею ли я о том, что «мой Левинас» – разумеется, в силу *моих*, а не *его*, черт – оказался скорее приятным и веселым рассказчиком, чем глубоким метафизиком? Сожалеть об этом, мне кажется, было бы нелепо. И, на счастье, Левинас – не Сократ, а автор десятков книг, которые и остаются главными ключами к его мысли.

ПУБЛИКАЦИИ

Франц Брентано

Избранные вопросы психологии и эстетики

Лекционный курс «Избранные вопросы психологии и эстетики» Брентано читал в зимнем семестре 1885/86 уч. г. в Венском университете. Подготовительные материалы к этому курсу были впервые опубликованы в 1959 г.: *Brentano F.* Grundzüge der Ästhetik. Aus dem Nachlass herausgegeben von Franziska Mayer-Hillebrand. Bern: Francke Verlag, 1959 и переизданы в 1988 г. издательством Felix Meiner, которое любезно разрешило опубликовать предлагаемый читателю фрагмент этих материалов.

«Эстетика с эмпирической точки зрения» – так можно было бы назвать размышления Брентано по аналогии с названием его основного труда. Эстетика, полагает Брентано, не наука, но практическая дисциплина; прекрасное не выводится путем анализа, но постигается только через опыт. «Правильный» (richtig) – один из ключевых терминов философии Брентано. Он характеризует не только сферу познания и суждения, но и сферу эмоций, или движений души: любовь и ненависть могут быть правильными (т. е. правильно, или верно, направленными) и неправильными (соответственно, ложно направленными). Точно так же вкус и эстетическое удовольствие могут быть правильными и неправильными. Выражение *richtiger Geschmack* можно было бы перевести и как «хороший вкус», но Брентано употребляет также выражения *guter (oder richtiger) Geschmack* и *bester Geschmack*. Хорошему вкусу можно научиться, так же как художественному мастерству. Не отрицая гения и гениальности, Брентано указывает на традиции и школы, на влияния и заимствования, на круг условий как созидания, так и восприятия прекрасного. Даже художественную технику он относит к сфере эстетики. Эстетические

© Громов Р., перевод на русский язык, 2015
© Молчанов В.И., предисловие, 2015

воззрения Брентано, так же как и другие его работы, выражают идею сотрудничества и взаимовлияния различных наук, дисциплин и видов деятельности: психологии, логики, естествознания, эстетики, художественного творчества.

В.И. Молчанов

1. Своеобразие нижеследующих разработок заключается в том, что они имеют дело с избранными главами. Хотя обсуждаться будет лишь небольшая область, <...> но она будет трактоваться подробно и со многих сторон.

   Но отчего в таком случае нам не ограничиться скорее одной ветвью науки [психологией или эстетикой], почему [происходит] расширение [дискуссии] на две научных области? Решение этих вопросов вытекает из понятий обеих связанных друг с другом дисциплин.
2. Психология – это теоретическая наука (episteme) в смысле Аристотеля. Под ней понимают группу истин, которые внутренне родственны друг другу. Для психологии характерно следующее: она внутренне связана с физиологией, поскольку, дополненная ею, она образует науку о человеке. Но в то время как физиология рассматривает его с телесной стороны, психология делает это со стороны душевной, следовательно, с той стороны, которая является нам во внутреннем опыте (во вторичном сознании). Напротив, физиология занимается процессами, которые – как часто говорят – являются предметом внешнего опыта. Но если мы рассмотрим это точнее, то речь при этом вообще не идет о непосредственном опыте, но о чем-то реконструированном (Erschlossenes), что лишь в определенных отношениях обнаруживает аналогии с явлениями наших чувств, в других же отношениях в подобных аналогиях отказывает. Сфера внутреннего опыта, напротив, совершенно достоверна. Психология описывает ее в общих чертах. Она ищет также законы последовательности феноменов. Здесь, правда, сразу чувствуется, что ее сила ограничена. Из законов, которые она в состоянии установить, ни один наделе не подтверждает себя в качестве не знающего исключений. Это

указывает на то, что даны сопутствующие условия, которые находятся вне внутреннего опыта. И основанием для них часто служит тело. Таким образом, здесь психология и физиология сливаются воедино в психофизиологические исследования, которые, однако, продвинулись еще незначительно. Мы почти ничего не можем сделать, кроме как снабжать психологически познаваемые законы дополнением «при нормальных физиологических отношениях», т. е. если нет особым образом вносящих помехи влияний телесных процессов и тому подобного. Соответственно это не последние законы, но законы вторичные, сами по себе доступные дальнейшей редукции (Zurückführung), которая нам в настоящее время - во многих, по меньшей мере, случаях - не удается. Их можно также обозначить как эмпирические законы, которые нуждаются в разъясняющей дедукции. Это то, что вкратце можно сказать о понятии и существенном характере психологии.

3. Мы должны теперь попытаться определить также понятие эстетики. Если относительно психологии я нахожусь все же в согласии, по крайней мере, с большинством самых лучших из признанных в этой области экспертов, то здесь я не могу' сослаться в пользу своей точки зрения на подобный авторитет.

Эстетику трактуют весьма широко - как науку о прекрасном. По моему мнению, это столь далеко от истины, что эстетику нельзя даже назвать наукой, скорее [ее следовало бы назвать] практической дисциплиной. Это означает, что комплекс истин, который очерчивает ее контуры, скреплен не благодаря теоретическому родству, но благодаря цели, лежащей вне сферы знания. Аристотель в этом случае говорит об искусстве (techne).

Для меня, скорее, было бы еще приемлемым определение эстетики как художественной теории прекрасного или теории изящного искусства. Но и его нельзя одобрить целиком. Эстетика соотносится также с прекрасным, данным естественным путем. Поэтому мы будем говорить: эстетика – это практическая дисциплина, и она в качестве таковой охватывает круг истин, У которые служат тому, кто хочет ощутить (empfinden) прекрасное и безобразное, представляя их в согласии с правильным (richtig) вкусом, и создавать новое прекрасное. Или, выражаясь несколько иначе: она является *той практической дисциплиной, которая учит нас чувствовать прекрасное и безобразное в согласии с пра-*

[1]

вильным вкусом, отдавать предпочтение более прекрасному перед менее прекрасным, и наставляет нас в том, чтобы создавать его и делать впечатляющим и действенным для всех.

4. Разумеется, эта дефиниция без сомнения вызовет возражение. «Как, – скажет читавший Канта, – ты хочешь учить ощущать прекрасное в согласии с правильным вкусом, стало быть, очевидно, с удовольствием (Wohlgefallen)? Как будто этому нужно учиться, как будто возможно созерцать прекрасное без удовольствия! Тем самым ты аннулируешь понятие прекрасного. Прекрасное, в противоположность чему-то просто приятному, есть как раз то, что нравится всеобщим и необходимым образом».

   Однако меня это возражение устрашить не может. Тот, кто таким образом определяет прекрасное, злоупотребляет этим именем. Это в такой малой степени отличает прекрасное, что люди гораздо больше сходятся в том, что считать приятным, чем в том, что считать прекрасным. То, что очаровывает одного, другим отвергается как безвкусное. Если же в подобном споре вообще правым может быть лишь кто-то один, другой же должен оказаться неправым, то, вероятно, имеется также возможность преобразовывать испорченный вкус в правильный вкус и таким образом привести к тому, чтобы чувствовать прекрасное, соответственно безобразное, в согласии с правильным вкусом.
5. Более основательным могло бы показаться другое сомнение. Мы внесли в нашу дефиницию эстетики также указания по созиданию прекрасного; это предполагает, что прекрасные представления формируются на основе целенаправленного воспитания. «Это, – могли бы сказать, – совершенно пустое предприятие. Весь опыт говорит против этого. Poeta nascitur, non fit». И подобным же образом обстоит дело в других изящных искусствах. Для создания подлинного произведения искусства требуется не вкус, а гений. И в таком случае не помогут никакие правила. Гениальный творец мыслит не правилами, правилом ему (которого затем пытается придерживаться, но с менее отрадным успехом толпа подражателей) является его натура. Никакие правила не дадут также компенсации там, где откажет природа.

   В произведении гения, говорит Гёте, критика не может ничего улучшить. «Шлифовальщики» («Die Feiler») среди судей «eo ipso что-то подозрительное».

1

6. Не следует удивляться, если это возражение выдвигается с твердым убеждением и даже с ироничной усмешкой. Однако подобной участи подвергается даже логик, когда он ставит себе задачу давать указания не просто с целью проверять уже найденные знания, например предъявленное доказательство, но также с тем, чтобы содействовать исследователю в изыскании и открытии новых истин. А ведь, вне сомнения, в этом состоит его призвание. Есть методы исследования, познание которых имеет наивысшую ценность. В мире всегда имелись научные таланты, а также объект и желание исследовать. Откуда же [тогда] возникает разительный контраст между древним и новейшим временем? В то время как прежде десятилетиями и столетиями все оставалось по-старому, теперь открытие следует за открытием. Открытие метода - вот то, чем можно объяснить это отличие. Поэтому еще и сегодня любой методологический прогресс есть более существенный выигрыш в сравнении с приобретением какого-то ранее еще неизвестного знания.

Ну что же! Подобное истинно также в сфере искусства. Как говорит Аристотель: «В самом деле, если бы не было Тимофея, мы не имели бы многих лирических песен; а если бы не было Фринида, то не было бы Тимофея» (Метафизика 1993b: кн. 2, гл. 1. с. 14-16).

α) В самом деле, в искусстве мы видим также - по крайней мере временами - непрерывное развитие. Один стоит на плечах у другого; мы слышим как о философских школах, так и о школах живописи. И то обстоятельство, что наставник действительно обучал ученика как технике, так и высшим материям, вполне выдает общий характер школы. Существует как научная, так и художественная традиция: придерживаться достижений, добывать к ним что-то новое и гак постепенно восходить к высотам совершенства.

Часто традиции сохранялись, быть может, лишь в силу привычки и заимствования из предшествующих произведений. Но ясное схватывание общего и передача через обучающее слово [в искусстве] не исключены (мы видим это в школах Леонардо да Винчи, Филиппа де Шампаня, сэра Джошуа Рейнольдса и др.).

1

ß) Конечно, это верно, что подобные правила не заменяют и не делают излишней гениальность. И точно так же в научных исследованиях.

у) Можно признать еще больше! Что именно в случае гениального художестве много творчества о правиле не задумываются вообще и что это напрямую мешало бы продуктивности гения, если бы художник размышлял об этом и прерывал критической рефлексией свободный полет фантазии.

6) И все-таки сообщенные правила могут быть существенным подспорьем гениальности, а именно благодаря опосредованному влиянию. Гёте, выражение которого я цитировал (что в произведении гения нельзя ничего улучшить) все же добавляет: вопреки этому, гениальность может пролагать себе путь через опыты менее совершенные к опытам более совершенным. Тем самым он не отрицает, что мастера делает упражнение. Таким образом, положение «poeta non fit» все же не является совершенно безоговорочным.

Подобно тому, как гений может достигать более высоких вершин на пути, указанном Гёте (благодаря тому, что работа над ранним произведением опосредованно сказывается также в более поздних произведениях), гения может развивать также что-то иное. Так [его развитию может служить] проникновение в художественные достоинства произведений искусства, созданных руками других художников. Это удается тем совершеннее, если в них ясно схватывается сердцевина данной красоты, стало быть, общее правило прекрасного. Здесь, как и в других местах, свою силу демонстрирует пример, (на примере] научаются, так сказать, чужими трудами. При созерцании шедевров формируется вкус, а преображенный вкус часто ведет, согласно специфическим психологическим законам, также к преображению гениальной природы художественно одаренного зрителя. Он формирует схожие художественные достоинства, н сущности, без подражания им. но благодаря тому, что зритель становится конгениален мастеру, которого он постиг и дух которого он воспринял в своей собственной душе. Мы видим это по отношению Рафаэля к Перуджино, по влиянию на Фра Бартоломео Микеланджело. Подобным образом

дело обстоит в случае наших величайших поэтов. Поэтому Гёте, сэр Джошуа Рейнольдс и др., хотя и весьма пренебрежительно отзывались о «servile pecus» подражателей, питали еще большую антипатию к гениям-оригиналам, которые хотели бы без предваряющих лет ученичества тут же войти в пору мастера.

7. Но это не единственный способ, каким правила могут служить тому, чтобы опосредованно поддерживать силу гения. Гений не всегда одинаково продуктивен. Конечно, мы обнаруживаем гениальные моменты в жизни тех, в ком обычно мало или вообще ничего не угадывается от гениальной личности. И наоборот, другие [художники], неоднократно доказавшие свою гениальность, порой чувствовали себя как бы оставленными гениальным духом. Многие поэты, дела которых складывались неблагоприятно, заявляли, что они скорее умерли бы, чем пошли бы на размеренную, требующую постоянства службу, чтобы не упустить благоприятные для художественного творчества моменты. В прежние времена было принято вызывать муз. Естественно, в действительности нет никаких муз, которые бы посещали и оставляли творца-художника. но речь идет об изменениях внутренних диспозиций. И таким образом художник нашего разбожествленного современного мира говорит о расположенности либо, напротив, нерасположенности.

   Все это побуждает к изучению гениальных задатков и моментов, которые их поддерживают или им вредят, будь то - как таковые, будь то - в определенных отношениях. И если может оказаться, что мы имеем власть над определенными условиями, то это исследование будет иметь большое практическое значение. Мы установим правила, которые защищают от упадка, которые умножают продуктивность художественного творчества и т. д. <...>

   Как бы там ни было, в любом случае фактом является то, что в истории искусства имеются периоды, в которых гении появляются в изобилии, а затем снова случаются отрезки времени, надолго покинутые гениальностью, несмотря на нее рвение и богатое множество великолепных образцов. Вопрос, вследствие каких условий дело обстоит таким образом, является интереснейшей частью философии искусства. И нельзя понять, почему бы и здесь, как и везде, знанию не быть силой, способной успешно сослужить практическую службу. Быть может, для сада гениальности возможно выдвинуть правила, аналогичные правилам садоводства и виноделия.

Тогда художественное произведение подобно растению пускало бы ростки на бессознательной почве, но все же на почве, подготовленной и ухоженной благодаря сознательной активности.

Это не противоречит высказываниям Земпера в его «Практической эстетике: он не стремится учить тому, как производить художественное творение, но тому, как оно возникает.

8. Но мы в наших уступках противникам зашли бы уж слишком далеко, если бы признали, что правила никогда непосредственно не оказывают сознательного влияния на формирование прекрасного произведения искусства, отзывающегося во многих душах Верным является обратное, и это станет особенно явным, если рассмотреть отдельные примеры. Возьмем такой пример из архитектуры. Уже Витрувий упоминает в своей работе «De architecture» принцип, который он заимствовал у греков, - эвритмию. <...> Кто сможет теперь усомниться, что эвритмия может вызывать успешный сознательный эффект, что при создании прекрасного тысячекратно с пользой рассчитывают на этот принцип?

Возьмем второй, и совершенно иной, пример. Он будет очень скромным, лишь оберегающим от неудач, но как таковой он. бесспорно, имеет практическое значение. Гёте выдвинул однажды правило: в произведении, предложенном публике в определенной форме и снискавшем у нее успех и любовь, не стоит пытаться ничего менять и улучшать, пусть даже это и собственное произведение. Это всегда будет восприниматься как искажение. Это в самом деле верно и практически значимо, поскольку, как мы сказали, художнику важно, конечно, сделать свое произведение способным отзываться в душе, а привычное трогает душу.

Но, быть может, скажут, что все приведенное мной – это лишь отдельные примеры правил большей или меньшей значимости, которые оказываются непосредственно практически важными для художественной продуктивности. Однако я могу указать на довольно большие комплексы подобных правил, так, [например,] на генерал-бас в музыке. Бетховен усердно изучал его, будучи уже известным композитором. <...>

9. И я хотел бы пойти еще дальше, хотя высказываю это не без колебания и опасаюсь здесь ложных толкований, в особенности, поскольку мы не предпослали детального рассмотрения прекрасного.

Даже учение о технике принадлежит до известной степени эстетике, как я ее понимаю. И сказанное, пожалуй, будет вызывать меньше удивления, если я покажу, каким образом знакомство с техникой вовсе не остается бесследным уже при схватывании красоты данного произведения искусства. [Я полагаю это] не в том смысле, что удовольствие (Freude) от виртуозности мастера, от простой легкости, от мастерства, с которым он справляется с трудностями, было бы собственно эстетическим удовольствием, удовольствием от прекрасного как такового. Но одно усиливает другое. В противном случае слишком большая трата усилий неприятна, и впечатление меньшего мастерства, возникающее при этом, отрицательно сказывается на эстетическом удовольствии от исполненного как такового. Однако подобное неудовольствие может легко возникать также необоснованно. если неизвестен мотив техники, делающий необходимым определенное средство.

Пожалуй, следующее замечание также содержит определенную истину. Иногда нечто само по себе некрасивое (Unschönes) допускается в расчете на более сильный эффект, например, несовершенная рифма.

Но благодаря знанию технических мотивов не только предупреждается несправедливая критика, но также возникает удовольствие от искушенного предпочтения и от допущения небольшого изъяна, что будет определенной компенсацией потере в красоте и может поддерживать эстетическое удовольствие.

Определенно, знание техники способствует тому, что художники испытывают в общем большее художественное наслаждение при созерцании произведений искусства, чем те, кто в них ничего не смыслит.

Итак, я верю, что возможность и действительная ценность правил, как я их себе представляю в качестве конституирующих эстетику, доказаны в достаточной мере. При этом остается, как мы можем, резюмируя, констатировать, что эстетика представляет собой не теоретическую, но практическую дисциплину, задача которой состоит в том, чтобы учить чувствовать в согласии с правильным вкусом данное в представлении прекрасное и давать указания о том, как созидать новое прекрасное и делать его способным трогать душу других [людей].

10. Но против нас может быть выдвинуто еще одно, третье возражение. Могли бы сказать: пусть названные задачи, в соответствии с предыдущими разработками, конечно, возможны и достойны. Но это еще не дает права поручать их эстетике; они имеют иное, свойственное им место в системе [иных] научных дисциплин.

В таком случае правила, которые относятся к совершенствованию и сохранению гениального дарования, скорее следовало бы классифицировать как специальную, относящуюся к искусству часть педагогики. Другие [задачи], например рассмотрение причин расцвета искусства и его упадка, входят, по-видимому, в состав философии истории искусства. Опять же, другие замечания, например об оживлении фантазии до галлюцинирующей силы и об условиях, усиливающих чувство прекрасного, следует, по-видимому, причислить к различным частям психологии. Техническое знание надо будет искать в приемах строительства, музицирования и в технике живописи, скульптуры, поэзии.

Таким образом, все [было бы] на своем месте, а если что- то что все же едва ли вероятно - его не имело бы, то таковое место надлежало бы отвести ему в какой-то иной, специально подлежащей ограничению дисциплине и также искать для новой дисциплины какое-то новое имя, а не менять из-за этого эстетику в ее существе. Перед ней ее задача уже поставлена, и следовало бы порицать здесь отклонения от традиции. Она является наукой о прекрасном, она должна излагать его понятие, общие свойства и виды. Она при этом не выходит, в угоду интересам достижения каких-либо практических целей, за пределы круга однородных, самих по себе родственных, следовательно, также с точки зрения теоретического интереса взаимосвязанных, истин. Она совершенно четко отмежевывается от других наук, не имеет с ними ничего общего, ничего у них не заимствует, является |дисциплиной] самой по себе самодостаточной.

11. На это возражение можно ответить следующим образом. Пожалуй, следовало бы порицать [случаи], когда порывают с традиционными задачами дисциплины, если таковые были истинными и важными. Однако упрек в отказе от традиции затрагивает не меня, но тех, кто отчуждал эстетику от ее изначального характера и пытался сделать ее теоретической наукой.

Оглянемся на историю философии вплоть до первого исследования, которое можно обозначить, по меньшей мере, как часть эстетики, – поэтику Аристотеля. Она, но существу, признается в намерениях, каковые вменяю эстетике я, пусть даже она следует им лишь в ограниченной мере. И она входит с этой целью в теоретическое учение любого рода, которое может поддержать ее, в особенности - в различные сферы психологии. И подобное же относится к небольшой «ars poetica» Горация.

Та же точка зрения повторяется в Средние века, когда Фома Аквинский связывает поэтику с риторикой, последняя из которых имеет по существу характер практической дисциплины без какого-либо однородного содержания. Правда, ценности поэтики Фома Аквинский не воздает должного в полной мере.

Бесспорно, что практическая тенденция – подобно тому, как мы формулировали ее в качестве цели эстетики, - направляла эстетические размышления таких художников, как Леонардо да Винчи, У. Хогарт, сэр Джошуа Рэйнольдс, Фил. фон Шампань, Рафаэль Менгс. То же самое можно также сказать о Винкельмане. И подобное же мы находим у таких поэтов, как Гёте, Лессинг, Отто Людвиг и других, точно так же у музыкантов, например у Шумана и Вагнера.

Мы даже можем проследить тенденцию практического применения еще дальше, так что Земпер мог бы сказать, что только эстетика новейшего стиля отвернулась от своей подлинной задачи, правда, воображая, что подобным образом только и были постигнуты ее истинная сущность и ее истинные естественные границы. Тот, кто берет этот пассаж в контексте, легко увидит, что Земпер не ставит ей в заслугу это изменение цели. Он хочет, чтобы эстетика, вместо того чтобы просто определять прекрасное согласно его понятию, вместо того чтобы резко отделять его в его подвидах и щеголять разбором его свойств, приводила бы еще к живому учению об искусстве. - Но эстетика сегодняшнего дня напрямик отметает подобные задачи и считает благополучно преодоленной точку зрения, исходя из которой даже такие специалисты по эстетике, как Лессинг и Румор, – на самом деле знавшие и понимавшие кое-что в искусстве и его практике (каждый из них в своей сфере) – считали, что художников можно брать в обучение. <...>

Историческая задача эстетики – доказывать свою продуктивность – столь сильно вошла в общее сознание, что ей, как и прежде, ставят в упрек ее непродуктивность, не обращая внимания на ее заверения, что она к этому вовсе не стремится. Точно так, как это делалось и естественно делается в отношении логики, когда она отказывается от любого практического применения. Так что упрек в нововведении возвращается оппоненту.

Но следует дать ответ на что-то значительно более важное. Ибо нарушение традиции было бы простительно, а некоторое отклонение даже заслуживало бы похвалы, если бы оно несло с собой какое-то улучшение. Но происходит как раз нечто обратное. Старая задача эстетики была оправданной и важной, что можно проследить благодаря подсчету той выгоды, которую она приносила. Напротив, то, что теперь пытаются отгородить в качестве истинной эстетики, не сулит никакой обозримой пользы. Если она действительно не должна переступать круг однородных истин, то она будет входить в состав психологии и занимать там сравнительно небольшое место.

Однако на это, вероятно, могут возразить:

1) Это ошибочно, что наука о прекрасном входит в состав психологии, поскольку прекрасное, подобно благу и истине, не является тем, что значимо лишь для человеческих душ, но точно так же значимо для любого духа, даже для Бога.
2) И сказанное об объеме ничем не оправдано. Прекрасное должно корениться в определенных отношениях, которые при любых условиях вызывают соразмерное удовольствие. Подобных отношений много, и это нелегкая задача – обнаружить их в полном объеме. Они могли *бы* быть обозначены в качестве идей, через причастность к которым все прекрасное является прекрасным, хотя не всецело в платоновском смысле.

   Все это можно было бы поставить мне в упрек с точки зрения общей эстетики, как ее требовал Гербарт. Также и другие известные специалисты по эстетике солидарны с ним, но невзирая на это я должен отнестись ко всему этому всецело негативно. Не имея возможности представить и окончательно разобрать со всей желательной

самой по себе обстоятельностью точки расхождения, я вкратце отмечу, по крайней мере, следующее.

3) Независимость учения о прекрасном от психологии не может быть признана никоим образом. Понятие, даже если оно принимается подобно понятию истины в качестве общезначимого дли всех разумных существ, в любом случае имеет иное происхождение так же как и его различные подвиды — в психической сфере. Это в любом случае относится и к понятию истины, и к видам истинного и очевидного суждения. Также и логику я представляю себе в совершенно схожем отношении к психологии, в котором к ней находится эстетика.

Но никак нельзя признать, что понятие прекрасного на самом деле аналогично таким образом понятию истинного. Понята истинного вообще не имеет дела с тем, познаваема ли для нас истина фактически. Также из числа истинного одно не являемся более истинным, чем другое. Понятие же прекрасного не только связано с тем, имеет ли представление действительность, а именно более предпочтительную действительность по сравнению с другими представлениями, но также и с тем (по меньшей мере, как оно употребляется в общем), что особенно ценное представление, второе нам предоставляется, вызывает в нас также *действительное и действительно правильное (richtig) удовольствие, даже более того, [удовольствие], характеризуемое в качестве правильного.* И при этом наши психические особенности учитываются в полной мере. Поэтому и прекрасное является прекрасным лишь в конкретных обстоятельствах. Заблуждается тот, кто верит, что его можно вычленить путем анализа. И более того, заблуждается тот, кто в этом анализе идеи или идей, заключенных в прекрасном произведении, ищет истинное основание прекрасного. <...>

28. Попытаемся теперь с нашей точки зрения дать краткое разъяснение понятию хорошего (или правильного) эстетического вкуса. Что такое вкус? К какому роду феноменов он принадлежит?

α) Порой, пожалуй, говорится о суждениях вкуса, но с этим нельзя согласиться или все же можно согласиться лишь в метафорическом смысле. Вкус не является суждением, но чувством, а именно предпочтением в чувстве (im Gefühl) (прекрасного перед отвратительным, более прекрасного

перед менее прекрасным) или, скорее, диспозицией к подобному предпочтению.

ß) Мы можем как в сфере суждения, так и в сфере чувств различать правильное и неправильное [психическое отношение). И согласно этому кто-то мог бы решить, что определение является очень простым. Правильный вкус есть та диспозиция, которая связывает предпочтение с более ценным представлением.

γ) Однако это отнюдь не так. Упускают из виду, что прекрасное - это сложное понятие. Вопрос не просто в том, что представление является ценным, но в том, что его ценность схватывается в действительно переживаемом удовольствии (Freude), переживаемом в качестве правильного. При этом все же имеются вспомогательные средства различного вида. Только в случае если многие из них или все они находят соответствующее применение, достигается эстетический эффект.

δ) Сюда относится многообразие как условий [восприятия] прекрасного произведения искусства, так и внутренних (субъективных) диспозиций, в счастливом соединении которых и заключается наилучший вкус.

ε) Наиболее восприимчивым = чутким (тончайшим) вкусом является тот, который замечает даже мелкие преимущества или недостатки. (Кто-то мог бы обладать извращенной чуткостью, но это было бы скорее тонкое безвкусие).

ζ) Многие из диспозиций могут быть сформированы лишь благодаря упражнению и воспитанию: развитый вкус,

η) Тот, кто обладает гонким и в особенности развитым вкусом, часто может легко определит!», почему ему что-то нравится или не нравится и чего в нем недостает, чтобы оно нравилось, и способен, таким образом, к обстоятельной, эстетически осмысленной критике.

Но следует различать сам по себе вкус и способность к подобной критике; одно отделимо от другого. Критик, выучив определенные принципы, может правильно их применять. Но «неделимое непосредственное художественное чувство», пробуждения которого в народе

желал Земпер, поскольку оно лучше «художественно-анатомических штудий», есть что-то иное. Чувство говорит: «это особенно хорошо», и оно часто даже не в силах указать, по какой причине и благодаря чему.

θ) Если спросят, каковы в отдельности те диспозиции, из которых образуется хороший вкус, то мы можем, не претендуя на полноту списка, выделить следующие. Прежде всего благоприятными являются:

1. Общая благородная склонность любить и предпочитать благо любовью, переживаемой в качестве правильной, и в особенности в сфере представлений, поскольку здесь тоже обнаруживается нечто подобное, [здесь] что-то является ценным само по себе и более ценным, чем другое. Так, хороший вкус к примеру, будет сразу ощутимо задет в одном отношении тем, что называют искажением поэтической справедливости, только нужно правильно понять ее сущность. Она имеет мало (или вообще ничего) общего с исторической справедливостью. Совсем ненужно, чтобы поэт позволял добру и злу получать по заслугам награду или наказание (теория трагической вины). Но сердце художника должно иметь справедливое чувство к благородному и низкому, и он должен сделать это явным в своем произведении, даже если благородное гибнет. Правильный вкус будет в таком случае испытывать к нему симпатию и с этой точки зрения одобрять произведение (Антигона, Ипполит, Ромео и Джульетта).
2. С этим также связано подчинение (Subordination) низших чувств более высоким, благородным чувствам. У многих власть сразу захватывают первые, эти люди - рабы инстинкта, это проявляется у них в том, что они застревают на мелочах и распыляются под действием того, что, скорее, могло бы стать опорой. В этом случае привлекательность отдельных цветов и форм, даже сладость и гармония могут вредить. Любовь к иллюзии и т.п. становится препятствием большому стилю. В художественных произведениях зачастую еще обнаруживается нехватка подобной субординации, и это сразу задевает хороший вкус.
3. А также благоприятные диспозиции к «чувственным рефлексам» (Gefühlsreflexen), т.е. к чувствам, которые соединяются с сопутствующими ощущениями (Mitempfindungen) (при танцевальной музыке ноги просятся в пляс).

Можно было бы спросить, относится ли притупление инстинкта в любом случае к диспозициальным предпосылкам хорошего вкуса. На этот вопрос все же следует ответить отрицательно. Инстинктивное удовольствие является скорее одним из главных вспомогательных средств для формирования такого [вкуса]. Оказывает ли вообще музыка какое-либо художественное воздействие на того, в ком разрушено инстинктивное чувство гармонии и дисгармонии? Едва ли. И дело обстоит подобным же образом, если отсутствует чувство такта и ритма, или чувство цвета и формы. Требуется, следовательно, живое чувство цвета, звука, формы, гармонии, такта и т. д.

Тем не менее мы могли бы утверждать, что определенное притупление данных от природы инстинктивных чувств является преимуществом: благодаря ему [якобы] быстрее стимулируется образование новых связей представлений. Основанные благодаря привычке (воспитанию) чувства удовольствия и неудовольствия занимают место изначальных [чувств] в качестве второй природы. [Считают, что] по меньшей мере спорно, являются ли они [чувства, данные от природы] лучшей поддержкой. Ибо почему данные изначально от природы чувства и стремления должны быть в эстетическом отношении всегда лучше того, к чему их [чувства] можно приучить?

Фактически возможно, к примеру, совершенствующее развитие первоначально несовершенной музыкальной памяти благодаря упражнению; Шуман считал это в общем необходимым и советовал рано браться за упражнения. Отчего же не может быть также совершенствующего преобразования [чувств]?

Какие бы остроумные аргументы еще ни приводились, теория притупления остается сомнительным учением, которому опыт не благоволит. Одно из моих самых серьезных сомнений относительно определенных направлений в новейшей музыке неизменно связано с тем, что я нахожу [в них] много рискованного в отношении изначального инстинктивного чувства удовольствия и неудовольствия. Фактически, сначала весь мир должен был бы изменить свои привычки. И это примечательно, что обычно новейшую музыку находят привлекательной скорее люди не очень музыкальные, чем их противоположность. Однако я признаю, что как в живописи, так и здесь характеристике могла быть принесена

не одна жертва. Заранее едва ли можно установить твердые границы. (Немаловажным фактом является то, что разнообразному и разностороннему вкусу угрожает опасность под влиянием привычки стать более слабым вкусом как в отношении различных искусств, так и в отношении того же самого искусства. Односторонний хороший вкус оказывается сильнее; диспозиция, которая в одном случае является добродетелью, в другом случае может стать недостатком.)

Также имеет значение, пожалуй, следующее соображение. Если предположить, что определенный способ испытывать удовольствие и неудовольствие, отклоняющийся от естественного способа [восприятия] нормального человека, мог бы также хорошую и даже наилучшую помощь в эстетическом восприятии, то все же следовало бы предпочесть по эстетическим соображениям нормальный способ [восприятия]. Это объясняется не тем, что прекрасное, как говорят многие, – это то, что нравится широкому кругу людей, а более прекрасное – то, что нравится еще более широкому кругу. Общераспространенный вкус, безусловно, не является наилучшим вкусом, и в общем и целом люди понимают это и верят, что решения должны принимать художники и, вероятно. даже некоторые художественные критики. Но от этого следует отделить вопрос, является ли свойственная нам способность чувствовать инстинктивно самым подходящим подспорьем эстетического [восприятия]. На это я хотел бы ответить решительным образом утвердительно, а именно поскольку лишь более общее в злом отношении может служить подходящим основанием исторического совершенствования в истории искусства. И это верно до такой степени, что даже если вообразить такое отклонение, при котором не происходило бы никакого притупления изначального чувства при длительном возбуждении и никакого его ослабления из-за чрезмерного возбуждения (что, как сказано, могло бы показаться преимуществом), то в историческом развитии это должно было бы нанести ущерб данному художественному произведению. Есть закон смены, и имеется привлекательность в снятии напряжения.

4. Имеются еще другие диспозиции, которые должны рассматриваться как благоприятные для формирования хорошего вкуса:

a) ассоциативная способность и живость фантазии;

b) хорошая память (остаточное действие целого);

c) внимание, легкость и быстрота в следовании запутанным отношениям;

d) дар абстракции, точность различений и сравнений;

e) способность к возвышению [одних] чувств благодаря [другим] чувствам.

5. Большую важность для вкуса представляет также богатство приобретенного опыта.

Резюмируя, мы можем сказать, что хотя наилучший вкус н е равен общераспространенному вкусу, но наша общая способность инстинктивно испытывать удовольствие, соответственно, неудовольствие, заключает в себе, вероятно, самое ценное вспомогательное средство для правильного вкуса. В определенном смысле можно также сказать: наилучший вкус является наиболее полезным, однако не в смысле Фехнера, а в отношении диспозиций, благодаря которым может быть достигнуто наивысшее эстетическое наслаждение.

Перевод с немецкого Р. А. Громова
под редакцией В. И. Молчанова по изданию:
Brentano F. Grundzüge der Ästhetik,
Aus dem Nachlass herausgegeben von Franziska
Mayer-Hillebrand. Hamburg: Felix Meiner, 1988.

Эдмунд Гуссерль

Письмо к Гофмансталю

Предисловие переводчика

Публикуемое в переводе на русский язык письмо Гуссерля Гуго фон Гофмансталю было впервые издано в VII томе переписки Гуссерля в ряду дополнительных материалов к Гуссерлиане[1]. Чтобы лучше понять само письмо, проясним немного обстоятельства и контекст его возникновения.

Гуго фон Гофмансталь – австрийский поэт, драматург, либреттист, родился в 1874 в Вене. Еще во время обучения в гимназии он публикует первые стихи, а в 90-е годы уже входит в литературное объединение «Молодая Вена», знакомится с Генриком Ибсеном и Штефаном Георге. Юный Гофмансталь известен прежде всего как лирик, и упоминаемые в письме Гуссерля «Маленькие драмы» его представляют собой одноактные пьесы в стихах, лирико-драматические фрагменты. Очень рано он становится знаменит, и не менее, чем его старший товарищ Штефан Георге; как писал Стефан Цвейг, именно Гофмансталь был для его поколения эталоном поэта.

Бросив юридический факультет, Гофмансталь изучает французскую литературу, слушает в Венском университете лекции Э.Маха и Ф.Брентано. В 1898 году он получает степень доктора, в 1901 защищает хабилитационную работу по истории французской поэзии, но в конечном итоге все же предпочитает литературную деятельность университетской должности.

В декабре 1906 года Гуго фон Гофмансталь совершает поездку по Германии, выступая в разных городах с докладом, который весной 1907 года будет опубликован под названием «Поэт и это время»; в том числе приезжает он и в Геттинген, где с 1901 года преподает в университете профессор Эдмунд Гуссерль. Их встреча, впрочем, могла бы и не состояться (нет никаких достоверных сведений о том, посетил ли Гуссерль

[1] Husserliana-Dokumente, Teil 3 (Briefwechsel), Bd. VII (Wissenschaftlerkorrespondenz). Dordrecht: Kluwer, 1994. S. 133-136.

выступление Гофмансталя), но случилось так, что Гуго фон Гофмансталь находился в родстве с Мальвиной Гуссерль. До того как выйти замуж, юная Мальвина несколько лет прожила в доме своей пожилой родственницы, бабушки жены Гофмансталя, и 6 декабря 1906 года (об этом упоминается в письме поэта к жене) Гофмансталь заезжает навестить чету Гуссерлей. Поэт был простужен, плохо себя чувствовал, и визит вышел очень кратким. Однако в подарок родственнице и ее мужу-профессору Гофмансталь оставляет свою только что вышедшую книгу «Маленькие драмы» – в ней собраны его ранние пьесы в стихах.

И вот, спустя месяц, 12 января 1907 года Гуссерль пишет Гофмансталю благодарственное письмо. Этим, собственно, их отношения и исчерпываются – нет никаких сведений ни о дальнейшей переписке, ни о каких-либо встречах.

Чем любопытно это письмо – прежде всего тем, что в нем мы встречаем не столь частый случай высказывания Гуссерля об искусстве вообще, и совсем уж уникальный – о современном искусстве (в целом вкусы Гуссерля можно охарактеризовать как весьма консервативные). Большая часть его высказываний об искусстве[2] относится к живописи, впрочем, и в этом письме речь идет преимущественно об «эстетическом созерцании», что относит высказанные идеи прежде всего к пластическим искусствам. В целом, если изложить в немногих словах, способность человека к художественному творчеству основана на фантазии; суть творчества заключается в способности художника создавать в воображении образы, которые он потом просто воплощает в действительность посредством красок или слов. Художественная же «манера» при этом должна пропадать, сходить на нет перед изображенным на картине, равно как и художественное использование языка не влияет существенно на смысл высказывания, а призвано разнообразить речь и придавать ей благозвучие. Искусство и тут, правда, может быть полезно феноменологу, говорит Гуссерль: оно помогает упражнять фантазию, представляет нам такие образы или сюжеты, которые сами мы не умеем выдумать[3]. Однако это сложно назвать собственной задачей искусства, тем более когда речь идет об искусстве XX века. Заметим, что в письме Гуссерль противопоставляет «эстетический» подход искусства фотографической верности природе, не учитывая собственно творческую работу художника: фотография подразумевает, что изображенное на ней существует в реальности, тогда для картины это вовсе не обязательно.

[2] В основном их можно найти в XXIII томе Гуссерлианы под общим названием «Фантазия, образное сознание, припоминание»

[3] См. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический проект, 2009. С.212.

Сразу же возникает вопрос: насколько знаком был Гуссерль с текстами Гофмансталя и не там ли источник представлений о «чисто эстетическом искусстве»? Резоннее всего было бы предположить знакомство Гуссерля с тем самым докладом, который поэт читал в Геттингене – однако даже беглое прочтение этого текста заставит нас в этом усомниться.

Гофмансталь прежде всего объявляет, что искусство (поэзия, Dichten – вот для него образец, но не живопись) не является каким-то особым делом. Скорее можно говорить о поэтическом элементе, присутствующем в самых разных видах человеческой деятельности – и даже в высочайших образцах поэзии можно встретить непоэтическое. И поэт в широком смысле – Гофмансталь вспоминает стершееся уже романтическое слово «гений» - не обязательно литератор, но всегда человек выдающийся, наделенный прежде всего способностью вести за собой (Führerschaft): так, величайшим гением конца XVIII века, говорит он, несомненно, был Фридрих Великий. Однако сейчас, как и прежде, поэтическое ищут в первую очередь в литературе, свидетельством чего для Гофмансталя становится всеобщая страсть к чтению. При этом в виду имеется не только чтение художественной литературы; поэтического (сами того не зная) люди ищут в науке и в публицистике, но последние, считает Гофмансталь представляют собой только «разбавленные» и преобразованные идеи поэта (наука выступает у Гофмансталя крайней противоположностью искусства – содержащей в наименьшей степени поэтический элемент, исключающей по своей природе поэтическое чувство). Именно использование художественных возможностей языка дает поэту такую власть над людьми, делает его вождем. В чем же заключается эта власть? Чего ищут люди в искусстве? Это, как говорит Гофмансталь, связующие чувства: чувства мира (Weltgefühle), чувства мышления (Gedankengefühle) – «писать стихи (Dichten) означает завернуться в мир как в плащ и согреться»[4]. Если постараться все же не поддаваться поэтическому очарованию Гофмансталя и выразить его мысль более абстрактно, то мы увидим примерно противоположное тому, о чем говорит Гуссерль: поэт может сообщать нам чувство единства мира, его обжитости и свойскости именно потому, что не отстранен от жизни, не бесстрастен (и тут Гофмансталь как раз противопоставляет искусство науке, которая не связана с жизнью), он влюблен во все проявления жизни и сообщает это чувство читателю. Конечно, «чувство мира» нельзя соотнести с практической или научной заинтересованностью («сведениями», как выражается Гуссерль), но все же и на «эстетическое созерцание мира» оно походит весьма мало. Равно и «наслаждение

[4] von Hofmannsthal H. Essays, Reden und Vortraege. Berlin, 2013. S. 113.

искусством» со стороны гуссерлевского зрителя – это совсем не то, что желание несчастных читателей ощущать себя в мире как дома и переживать его во всей полноте.

Важнейший момент, который, очень вероятно, идет у Гуссерля именно от Канта: чистое эстетическое созерцание у Гуссерля и чистое эстетическое суждение у Канта отличаются безразличием к существованию вещи и к возможному ее применению. И гуссерлевское «выключение экзистенциальной установки интеллекта и всякой установки чувства и воли», которые в повседневной жизни всегда относятся к какой-то *существующей* вещи, вполне продолжает идеи, высказанные в «Критике способности суждения». Кантовское «чисто эстетическое суждение» не основано ни на понятии, ни на представлении о доброкачественности, привлекательности или трогательности предмета, ни на интересе к нему – это удовольствие от «игры познавательных способностей» «Однако когда вопрос заключается в том, прекрасно ли нечто, мы не хотим знать, имеет ли — может ли иметь — значение для нас или кого-нибудь другого существование вещи; мы хотим только знать, как мы судим о ней, просто рассматривая ее (созерцая ее или рефлектируя о ней)»[5].

Но все это Кант говорит в той части «Критики способности суждения», где речь идет об эстетическом восприятии, и притом восприятии в первую очередь прекрасного в природе, а в искусстве – «когда мы сознаем, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит как природа»[6]. Чтобы художник был на самом деле художником, одного только вкуса (способности суждения) мало – ему, как повторяет уже в самом конце письма и Гуссерль – необходим гений[7]. В отличие от вкуса, гений – это способность продуктивная, способность изображать эстетические идеи, принципиально отличная от вкуса. Гуссерль же не проводит принципиальной границы между ипостасями автора и зрителя: сначала говорит об «эстетической объективации», которой занято искусство; затем искусство внезапно проявляет активность и «перемещает нас» (читателей, зрителей) в новую установку; а после Гуссерль добавляет, что художник и сам в своем отношении к миру подобен феноменологу, и так же отличается прежде всего принятием определенной (эстетической) установки. Таким образом, Гуссерль, как нам кажется, нивелирует в искусстве момент собственно творческий, рабочий, сводя его к чистому созерцанию.

Письмо Гофмансталю, будучи документом личным, не было, конечно, известно современникам Гуссерля[8], и тем любопытнее, что это сближение феноменологической и эстетической установок впоследствии было все же развито. М. Мерло-Понти начинает

[5] Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С.71
[6] Там же. С.179.
[7] При отсутствии гения художник вообще не художник, но лишь ремесленник.
[8] Рудольф Хирш сообщает, правда, что в Архиве Гуссерля сохранились наброски и черновики этого письма.

«Око и дух» с противопоставления научной (практической) установке повседневности – установки именно эстетической, видения мира художником. Картина также не существует в том смысле, в котором существует вещь, и не представляет нам образ вещи (как чаще всего понимает ее Гуссерль), но в ходе самой работы художника возвращает ему его собственный взгляд, раскрывает способ видеть (как и эпохе призвано перевести наше внимание от вещи к способу ее схватывания в сознании). И здесь как основание для сближения позиций принципиален уже не вопрос о (не)существовании вещи, но стремление и феноменолога, и художника достичь дорефлексивного, неистолкованного мира. Мерло-Понти иначе расставляет акценты, в определенном смысле переворачивая концепцию Гуссерля: феноменологическое созерцание, ищущее первичного опыта присутствия в мире, понимается по образцу художественного и носит творческий характер.

Е.А. Шестова

Эдмунд Гуссерль

Письмо к Гофмансталю

Геттинген, 12.1.1907

Глубокоуважаемый г-н фон Гофмансталь!

Вы рассказывали мне, насколько тяжелой делается для Вас жизнь из-за постоянно возрастающего потока корреспонденции. Но поскольку меня чрезвычайно обрадовал Ваш драгоценный подарок, я все же должен поблагодарить Вас, так что Вам придется ощутить последствия столь опрометчивого поступка и смириться с этим письмом. Я должен, впрочем, просить Вас благосклонно отнестись к моим извинениям за то, что не поблагодарил Вас тотчас же. Синтезы мысли, потребовавшие долгого поиска, внезапно предстали передо мной, словно упали с неба. Я должен был их быстро записать. Ваши «Маленькие драмы», которые все время лежали подле меня, сильно ободряли меня, хотя я и не имел возможности углубиться в них со всем вниманием.

«Внутренние состояния», которые изображает Ваше искусство как чисто эстетическое, или даже собственно не изображает, но возводит в идеальную сферу чисто эстетической красоты, представляют для меня в этой эстетической объективации весьма большой интерес – т.е. не только как для поклонника искусства, но и как для философа и «феноменолога». Многолетние труды [в поисках] ясного смысла основных проблем философии, а затем метода их решения, принесли в качестве непреходящего достижения «феноменологический» метод. Он требует принятия установки, которая сущностно отличается от «естественной» в отношении ко всякой объективности и которая родственна той установке и позиции, в которую перемещает нас Ваше искусство как относящееся *чисто эстетически* к представленным объектам и ко всему окружающему миру. Созерцание *чисто* эстетического произведения искусства совершается при полном выключении всякой экзистенциальной установки интеллекта и всякой установки чувства и воли, которая предполагает упомянутую экзистенциальную установку. Или лучше сказать: произведение искусства переводит нас (словно бы принудительно) в состояние чисто эстетического созерцания, исключающего принятие такой установки. Чем больше произведение искусства напоминает о существующем мире или энергично его [в себя] вовлекает, чем больше произведение искусства само по себе требует экзистенциальной

установки (скажем, совсем как натуралистическая чувственная иллюзия: верность фотографии природе), тем менее эстетически чистым является произведение. (Сюда же относится и любая «тенденция»). Естественная духовная установка, установка действительной (actuell) жизни, полностью «экзистенциальна». Вещи, которые здесь чувственно предстают перед нами, вещи, о которых говорится в повседневной и научной речи, мы *видим* как действительные, и на этих экзистенциальных усмотрениях основываются душевные и волевые акты: радость, что что-то *есть*, печаль, что чего-то *нет*, желание, чтобы это *было* и т.д. (= экзистенциальная установка души) – это противоположный полюс духовной установки чисто эстетического созерцания и соответствующих ей расположений чувств. Но не менее это противоположно и чисто феноменологической духовной установке, лишь исходя из которой могут быть разрешены философские проблемы. Ибо и феноменологический метод требует полного выключения всех экзистенциальных установок. Прежде всего в критике познания.[1]

Как только сфинкс познания задал свой вопрос, как только мы заглянули в бездну проблемы возможности познания, совершающегося ведь только в субъективных переживаниях и тем не менее схватывающего существующую саму по себе объективность, как наша установка по отношению ко всякому уже имеющемуся знанию и ко всякому уже имеющемуся бытию – ко всякой науке и ко всему, что претендует на действительность, – становится радикально иной. *Всё* сомнительно, всё непонятно, загадочно! Загадка разрешима только тогда, когда мы становимся на ее почву, а именно понимаем *всякое* познание как сомнительное и вместе с тем не принимаем ничего существующего в качестве *уже данного*. Тем самым всякая наука и всякая действительность (в том числе и действительность собственного Я) становится просто «феноменом». И теперь остается только одно: в чистом созерцании (в чисто созерцательном анализе и абстрагировании), никогда и нигде не выходя за пределы *просто феноменов*, следовательно, не предполагая и не используя никакого из по видимости подразумеваемых в них трансцендентных сущих, ясно установить имманентно

[1] Я опускаю параллельные сферы филос. критики «практического» и «эстетического», вообще «оценивающего разума».

присущий им *смысл*; а также ясно установить, что подразумевает познание как таковое и познанная предметность как таковая, и что подразумевают [они] по своей имманентной сущности. И так для всех типов, форм «познания». Если всякое познание сомнительно, то именно феномен «познания» - это единственная данность, и прежде чем я допускаю какую-либо данность в качестве значимой (giltig=gültig), я всматриваюсь и исследую чисто созерцательно (можно сказать, чисто эстетически) то, что вообще *подразумевает* значимость, т.е. что подразумевает познание как таковое и посредством него и в нем «познанная предметность». Разумеется, чтобы «созерцательно» исследовать познание, я должен придерживаться не простого вербального квази-познания (символического мышления), но поистине «очевидного» «усматривающего», хотя всякое символическое в его отношении к очевидному тоже требует феноменологического сущностного анализа.

Итак, феноменологическое созерцание находится в тесном родстве с эстетическим созерцанием в «чистом» искусстве; хотя, конечно, это не созерцание ради того, чтобы получать эстетическое наслаждение, но скорее ради того, чтобы исследовать, познавать, конституировать определения новой (философской) сферы.

Еще одно: *художник*, который «наблюдает» мир, чтобы получить оттуда «знание» природы и человека для собственных целей, относится к нему подобно *феноменологу*. То есть *не* так, как производящий наблюдения естествоиспытатель или психолог, и *не* так, как практик, наблюдающий за людьми, словно добивающийся *сведений* о природе и человеке. Мир, когда он его созерцает, становится для него феноменом, его существование для него безразлично, так же как и для философа (в критике разума). Только что он не стремится, как этот последний, доискиваться «смысла» феномена мира и схватить его в понятиях, но [стремится] посредством интуиции усвоить его, чтобы обрести полноту образов, материал для творческих эстетических решений.

Неисправимый, истинный профессор! Рта не может раскрыть, чтобы не прочитать лекцию. Однако философская «сущность» лекции, к счастью, не требует [от слушателя] обязательного ответа, как и сущность «академической свободы» подразумевает возможность по своему усмотрению проспать или прогулять [занятия].

Вам же, глубокоуважаемый господин ф.Г., я желаю в Новом году всего прекрасного и доброго. И того, что желаю я Вам, я тем самым желаю и всему миру, который так заинтересован в Вашем цветущем и плодоносном внутреннем становлении и росте.

P.S. Я остерегаюсь сказать что-либо о Ваших трудах. Я думаю, и похвала, и порицание, и мудрые речения любого рода Вам уже вполне безразличны. А три золотых правила художника (в широчайшем смысле), которые вместе с тем суть и открывшиеся тайны всякого истинного величия, Вам наверняка и очевидно известны, а именно: 1) он должен быть гением – он и так уже гений, иначе он *не* художник; 2) он должен следовать абсолютно и *единственно* своему внутреннему голосу, который побуждает его к созерцательно-слепому действию; 3) все остальные знают это еще лучше, так что пусть он созерцает их всех – просто эстетически или феноменологически.

Самые добрые пожелания шлет наша семья всей Вашей семье.

Преданный Вам Э.Гуссерль

Перевод с нем. Е.А. Шестовой по изданию: Husserliana-Dokumente, Teil 3 (Briefwechsel), Bd. VII (Wissenschaftlerkorrespondenz). Dordrecht: Kluwer, 1994. S. 133-136.

Эдмунд Гуссерль

Эстетическое сознание

(Предполагаемое время написания – зима 1912 г.)

Поразмыслим более детально: мы живем в эстетическом сознании. В нем не возникает никаких вопросов о бытии или небытии непосредственно или образно являющегося. Относительно бытия представленного дело может обстоять как угодно. Мы можем осуществлять эстетическое сознание на основе внешнего восприятия. Мы рассматриваем видимые, слышимые предметы эстетически. Мы можем осуществлять такое сознание на основе непосредственной фантазии: мы рассматриваем созданные в фантазии квази-воспринятые предметы и процессы эстетически; или же у нас эстетическая установка в сфере изобразительного искусства, мы рассматриваем эстетически представленные образно предметности; наконец, в символически представляющем искусстве: мы рассматриваем эстетически предметы, представленные языковым или иным символическим образом.

Сознание предмета, представляющее сознание, есть или доксическое сознание (сознание веры), или просто репродуктивная модификация его, или, точнее, просто фантазия в широком смысле; «просто» – то есть по отношению к представленному в этой фантазии (das Phantasierte) не реализовано никакой актуальной симпатетической (доксической) установки (или смешанной).

Мы можем действовать как воспринимающие, как обладающие (актуальным) опытом, вещи находятся тут, процессы протекают, люди говорят [что-то] нам или друг другу и т.д. В отношении этих данных в опыте предметностей мы можем эксплицировать

самое разное, осуществлять связующие, предицирующие акты и, в связи с этим, занимать самое разное положение по отношению к ним как данным в опыте, а именно, по отношению к ним как предметам, которые осознаются нами как действительные. Мы радуемся, мы печалимся, мы желаем, мы питаем надежды и т.д. Мы можем жить в воспоминаниях, в воспроизводящем опыте. Предметности находятся перед нами как не [данные] в настоящем «действительности», следовательно, они характеризуются как взятые в модусе веры (glaubenmässig), доксически, и мы можем теперь реализовывать дальнейшие установки – просто или в соответствии с осуществлением эксплицирующих, связующих, выражающих актов и т.д., но опять же таким образом, что все установки и все синтетические акты направлены на *действительность* в воспоминании.

Точно так же дело обстоит и с образно воспроизводящими (eikonisch) актами: если я смотрю на портрет определенного лица, то я могу выносить суждения о его характере, о его духовном и душевном складе, о его манере одеваться. Я беру образ именно как воспроизведение личности, я полагаю ее как действительную и сужу о действительной личности. Точно так же я оцениваю ее посредством предикатов, [приложимых] к душевной жизни (durch Gemütsprädikate): ее проявления мне нравятся или не нравятся, я оцениваю ее с этической точки зрения и т.д.

В конечном счете, так же [обстоит дело и в актах] символического представления и мышления. Я слышу то или иное высказывание о некоторой личности. Я принимаю его объективно за истину и осуждаю на основе высказанного поведение этой личности и без всякого созерцания.

Теперь мы исключаем сознание действительности: речь должна идти лишь о простой фантазии или только об образной (eikonisch) фантазии, или только о символическом представлении и мышлении.

Затем я могу действовать чисто содержательно, а именно, я осуществляю все акты модифицированным образом. В фантазии передо мной человек, убивающий другого. Я реагирую на это в установке отвращения и т.п. Это, однако, модифицированный акт. Осуществляем ли мы теперь сознание действительности, установку веры [в существование этой действительности] (в каком-либо модусе), или же мы осуществляем

только лишь сознание в модусе фантазии (Phantasiebewusstsein), полное или пустое: актуальные установки, синтетические или просто тетические, которые мы при этом осуществляем на основе того или иного сознания, не являются эстетическими.

Установки здесь предметно-объективные (sachlich), они направлены на данные в опыте или представленные в фантазии предметы и остаются таковыми, пока предметы и их предметные связи остаются для сознания такими же.

Те же самые предметы осознаются, однако, в зависимости от обстоятельств, в различных модусах явления (Erscheinungsweise), модусах представления. Является ли предмет в той или иной ориентации, это для предметно-объективной установки, направленной на него как на этот идентичный предмет, его «оценивающей», безразлично. Но это не безразлично эстетически. Эстетическая оценка существенно связана с различием между сознанием предмета вообще *и модусом явления* этого предмета. Любой предмет, когда он осознается, осознается в некотором модусе явления, и модус явления может быть таким, что он определяет эстетическое отношение, один – эстетическое удовольствие, другой – эстетическое неудовольствие и т.д.

В [каждом] отдельном случае возникает вопрос, какой модус явления подразумевается, причем это зависит не от изолированного предмета, но как раз от связи предмета с [другими] предметами, в которой он осознается, и от модусов явления этой взаимосвязи. И модус явления означает не только модус представления у внешних предметов и все подобные различия при других предметах, но также различия ясности и неясности, непосредственности или опосредствованности, модуса символического сознания как образного или не образного символического сознания, модуса непосредственного созерцания в фантазии или косвенного образного созерцания и т.д.

Если теперь устанавливается кардинальное различие между установками чувства, которые всецело определены модусами явления, и теми, которые совершенно не определены ими, то возникают вопросы. Во-первых, касается ли это различие только чувств? Ведь все же имеет место еще и усмотрение и полагание предмета в его модусе явления. Относится ли это сюда? Далее: у нас есть не только чувства эстетической оценки,

но также чувства (или квази-чувства), возникающие в нас как «реакции»: страх и сострадание и т.д., на которые оказывают влияние модус явления и чувства, определенные вначале посредством него. Короче, здесь есть различие.

Прежде всего, вопрос следующий: *на что направлено эстетическое сознание? Жить в нем означает все же занимать позицию, оценивать эстетически.* Если я читаю драматическое произведение, я должен как-то отнестись к изображенным личностям, к действиям и т.д. Это так. Но если я отношусь к ним просто созерцательно и занимаю определенную позицию (даже модифицированную), то это не есть нечто большее, чем любая другая фантазия. *Однако модус явления – это носитель эстетических характеров* чувства. В них, в этих характерах, я не живу, я не осуществляю чувства, если я не рефлексирую над способом явления. Явление есть явление предмета. Предмет есть предмет явления. От жизни в явленности я должен идти обратно к явлению и наоборот, и тогда чувство становится живым: предмет, каким бы он ни был в себе отвратительным, как бы его негативно ни оценивали, содержит эстетическую окраску благодаря модусу явления, и поворот обратно к явлению оживляет первичное чувство.

Однако этого недостаточно. *Содержание самого предмета не является эстетически незначимым.* Не безразлично, кайзер ли это или нет, значительная судьба или обыкновенная. Идет ли речь здесь об отзвуках душевных движений (благоговение, преданность)? А также и другое: любая предметность, которая мотивирует экзистенциальную радость или, будучи представлена в фантазии, квази-радость. В себе эта радость не эстетическая. Однако эстетическое удовольствие, которое зависит от модуса явления, может соединиться с этой радостью (как некоторой актуальностью), и целое тогда обладает интенсивной эстетической радостью. Натюрморт. Изменчивая игра действительных радостей или квази-радостей (от природы: радость от плодоносящих фруктовых деревьев, полей и т.д.) и страданий и прочих актуальных установок сама есть основной момент действительной эстетической радости. Это также относится к «модусу явления». Это название охватывает не только модусы изображающего представления, но все модусы, в которых осознаются предметности, в той мере, в какой эти различные

модусы лежат в основе собственных чувств, собственных установок, которые суть затем чувства относительно предметностей ради [переживания] этих модусов сознания.

У нас есть различные модусы сознания, в которых конституируется предметное, в которых оно дано (и квази-дано). И у нас есть установки в отношении этого данного. Однако у нас есть также модусы сознания и сами эти установки: со своей стороны, они снова определяют возможные установки, определяют чувства и прочие акты, которые к ним относятся. И тут снова вырастают установки в отношении предметов в той мере, в какой они являются в тех или иных модусах или каким-либо образом вплетены в сознание.

Как теперь обстоит дело с эстетическим сознанием относительно его нечувствительности к бытию и небытию? Портрет служит мне для воспроизведения определенной личности, описание которой также нечувствительно к бытию и небытию. Оно одинаково, будь то реальная личность или вымышленная. Если я не забочусь о бытии, если я не осуществляю полагание бытия, если я совершенно не задаюсь этим вопросом, то я живу в простом воспроизведении (я исключаю непосредственную или иногда привходящую установку действительной веры), и я осуществляю теперь модифицированное актуальное описание. Это не есть в себе эстетический акт.

И также неверно, что эстетическое сознание направлено на являющееся и на то, что должно быть описано независимо от бытия и небытия; оно направлено на него в соответствующем «модусе явления». Только он является эстетическим. И для этого, конечно, не имеет значения, считаю ли я личность реальной, когда речь идет о портрете в собственном смысле слова, или нет. *Это означает, что я, живя в эстетическом сознании, не живу в соответствующем экзистенциальном полагании, оно не фундирует эстетическое сознание*, как это происходит, когда речь идет о радости, любви и т.п. Следовательно, не то составляет отличие эстетического чувства от других, что оно направлено на просто представленное, а другие – на то, что считают действительным.

Если я оцениваю эстетически сознание действительности, например, рассматривая эстетически природу, то она остается для меня этой определенной *действительностью*. Я

не живу в сознании действительности. Это не означает, что я исключаю его посредством перехода в соответствующее «простое представление», но это означает, что я живу в чувствах, которые определены посредством модуса явления, а кроме того, посредством того или иного модуса сознания природы, и в отношении к этим «субъективным» модусам данности и в переходе от объектной установки к этой рефлективной и наоборот осознаются как определенности чувства предметного. При этом может быть так, что вера в действительность сама эстетически со-определена. Однако тогда нужно обратить внимание на важное различие: любовь, радость и тому подобные чувства предметного (действительного) относятся к предметам, которые действительны, и вера в существование фундирует чувства. Эта вера не есть объект чувства, она не привносится в первичный объект чувства как определяющий момент. Иначе в случае эстетических чувств: здесь установки, переплетенные с модусами представления и т.п., могут стать одновременно объектами чувства. Модус явления нравится, образ действий, побуждающий сознание связывать противоречащие или согласующиеся установки, нравится или не нравится, и предметное этих установок [нравится] только «ради него [самого]». Так, всякое чувство действительности относится к являющемуся предмету через явление, однако совершенно иначе дело обстоит при эстетическом чувстве, которое *направлено на предмет не через явление, но направлено на [само] явление, а на предмет – только «ради явления».*

Эстетическому удовольствию родствен теоретический ительнтерес. Радость от познания, например, математического познания: из-за красоты математических отношений, доказательств, теорий.

Здесь нужно иметь в виду еще следующее: я могу жить в восприятии как в принятии к сведению, в наблюдении и т.д., и при этом модусы явления могут уже возбуждать соответствующие чувства. Однако я живу не в эстетическом чувстве. Если я в эстетической установке, то я ее не покидаю, если перехожу к сознанию действительности природы, констатирую тут и там новые действительности, наполняю определенностями неопределенные рамки видимого, охватывая его взглядом.

Жизнь в чувстве двойственна. Во-первых, она означает обращение. Здесь это обращение к модусу явления в эстетическом чувстве, которое, вследствие этого, обретает

исключительный модус. Во-вторых, она означает тематическое предпочтение. Если я рассматриваю природу и если я последовательно получаю из нее знание, то эстетическое сознание может все же иметь при этом тематическое предпочтение (хотя я не обращен к нему в первом смысле). Действительность не есть тема моего сознания, но красота ее модуса явления, или действительность в красоте ее модуса явления. Постижение действительности, получение знания не есть как таковое тематический акт. Оно только в той степени [является тематическим актом], в какой проходит сквозь ряды явлений, эстетическое воздействие которых я ощущаю. Ряды явлений имеют при этом определенную выделенность вместе с соответствующими чувствами, но это не означает, что мое внимание постоянно направлено на эти ряды явлений и что мои чувства постоянно к ним обращены.

Дополнение

Я уже ранее как-то заметил следующее, но затем снова исключил. Можно было бы развить: если чувство, например, определено посредством модуса явления, модуса представления, то чувство здесь импрессивно, если я импрессивно осознаю модус явления. Скажем, если я воспринимаю, и объект осознан перцептивно в модусе явления эстетического удовольствия. Если я живу в некотором параллельном воспроизведении, то репродуцированное явление должно также нести репродуктивное эстетическое чувство. Однако здесь действует закон, что я тогда переживаю также созвучное актуальное эстетическое чувство. У меня не только репродукция удовольствия от этого явления (репродуцированного) или являющегося определенным образом предмета фантазии, но снова действительное эстетическое удовольствие от воображаемого предмета как являющегося определенным образом в фантазии.

Это эстетическое удовольствие опять, однако, модифицировано и принадлежит к ряду модифицированных и все же актуальных чувств, возбуждаемых фантазией в качестве параллели чувствам, возбуждаемым восприятием, импрессией. Тем не менее, кажется, что

здесь нужно посмотреть и по-другому. Эстетическая радость как радость от воображаемого предмета, в той мере, в какой он является в воображаемом явлении, модифицирована. Однако не есть ли сама фантазия нечто добавленное к модусу явления и не есть ли фантазия как фантазия нечто такое, что нравится в некотором являющемся в прекрасном явлении? Тем не менее, это все же не есть уже эстетическая радость, но актуальная радость от фантазии как переживания такого содержания. Не переходит ли модифицированная радость от великолепия фантазии в действительную радость, если я наслаждаюсь этой модифицированной радостью? Переживание модифицированной радости само есть актуальное удовольствие.

Перевод с нем. В.И. Молчанова по изданию: Husserliana Bd. XXIII, The Hague / Boston / London: Martinus Nijhoff, 1980. S. 386-393)

Марк Ришир

Комментарий к “Феноменологии эстетического сознания”

Уже в самом начале [гуссерлевского] текста, в исходном изложении поставленной в нем проблемы обнаруживаются термины, которые нуждаются в предварительном объяснении. Во-первых *δόξα* не следует понимать так, как ее классически понимают, то есть как мнение: здесь, напротив, имеется в виду вера (*Glaube*) в мир, в его действительное существование, а также в действительное существование встречающихся в нем предметов. Доксическое созерцание – это созерцание, которое «верит» в действительное существование того, что в нем созерцается, причем само созерцаемое «берется» вместе с этой верой, оно неотделимо от нее. То есть «вера» не есть предмет какого бы то ни было рассуждения или произвола: она соответствует способу бытия реальности, и в этом смысле восприятие внешнего предмета – всегда доксическое. [В этом тексте] докса соответствует тому, что Мерло-Понти в «Видимом и невидимом» называл «перцептивной верой». К тому же *δόξα* вводит в игру то, что Гуссерль называл Stellungnahme, буквально «занятие позиции», но что должно пониматься скорее как «принятие установки» (так мы будем переводить), учитывая, что оно вовсе не отдается на откуп субъекту-суверену, что оно не является предметом произвольного выбора, но, напротив, чаще всего сам субъект обнаруживает себя этой установкой захваченным, «принятым». Именно это имеется в виду, когда говорится о принятии доксической установки, которая является как установкой как нашей обыденной жизни, так и установкой науки, когда предметы и события мира, да и сам мир, берутся как

действительно существующие. Таким же образом доксические интенции суть те интенции, которые в интенциональном соответствии между Я и его предметным полюсом (в ноэтико-ноэматическом соответствии) предполагают веру в действительное существование своего предмета, в его действительное бытие. К тому же отметим, что имеется несколько (архитектонических) уровней занятия позиции. Испытываемое по отношению к предмету чувство (*Gefühl*) тоже представляет собой «занятие позиции», однако оно принадлежит к другому порядку, чем принятие доксической установки. Оно связано скорее с тем, что Хайдеггер в «Бытии и времени» понимал под *Befindlichkeit*, «чувством расположенности», которое носит аффективный [характер]. В этом смысле имеется связь между *Gefühl* и *Stimmung,* «тем, что настраивает, строит, удерживает» (в «принятии» установки), но здесь мы не будем рассматривать эту связь подробно. Для Гуссерля чувство (например, эстетическое) проявляется по отношению к своему объекту тем же способом, которым категориальное созерцание проявляется по отношению к уже обладающему структурой положению дел (cf. HUA XXIII, S. 421, 10-11, 20-23). Кроме того, *Gefühl* может быть связано как с принятием доксической установки, так и проявляться по отношению к тому же самому предмету, например, когда мы говорим о существующем предмете, что он страшен или привлекателен. Гуссерль занят тем, чтобы отличить то, что характеризует чувства этого типа, от того, что характеризует чувство эстетическое.

Следующий термин – это фантазия (*Phantasie*): мы предпочитаем передавать его непосредственно греческим термином, поскольку он лишь весьма несовершенно может быть передан термином «воображение», и где термин «образ» (Bild) оказывается слишком нагруженным. Вот почему мы предпочли перевести phantasiert как «сфантазировано» [phantasmé], причем здесь не следует понимать фантазм так, как он понимается в психоанализе, потому что психоаналитическое понимание уже подразумевает некоторую структуру, вывод на сцену некоторого элементарного сценария. «Сфантазированное» - это скорее (отсутствующий) объект греческой *φαντασία,* и, как обнаружили переводчики и комментаторы Аристотеля, *φάντασμα*, будучи эквивалентом *αἴσθημα* (*Empfindung*), сама не

присутствует в качестве образа, не сводится к нему, в то время как образ представляет собой лишь часть переживания *φαντασία,* причем абстрактную часть, если брать его отдельно от всего остального. На самом-то деле в образном сознании (*Bildbewusstsein*) образ воспринят (присутствует) в качестве *Bildobjekt* (в качестве образа как объекта, например, в качестве портрета), хотя он и лишен реальности (сводится на уровень выдумки) сознанием, которое направлено на предмет образа (*Bildsujet*) (на то, что «представлено»); при этом *Bildsujet* сам по себе отсутствует и всего лишь присутствует в представлении (в некотором *Vergegenwärtigung*) посредством *φαντασία*. Напротив, в том, что Гуссерль называет простой фантазией, *Bildobjekt* вообще не имеет места, он отсутствует, но возникают лишь *явления* подвижной и расплывчатой *φαντασία, Phantasieerscheinung*, разрывающие непрерывность настоящего, [то есть присутствующего в настоящем] воспринимаемого времени. Главный парадокс простой фантазии заключается в том, что в ней сознание направлено на нечто отсутствующее (не присутствующее) посредством чего-то такого, что в свою очередь тоже отсутствует (не присутствует), но что, будучи *фантазмой*, представлено в переживании только в плане интенционального осуществления акта *φαντασία*, которая сама представляет, если выражаться в гуссерлевских терминах, свой предмет. В этом смысле *φάντασμα* есть ни что иное, как явление *φαντασία*, но именно в качестве явления *чего-то*, предмета, взятого в интенциональном смысле, который *φαντασία* и апперцепирует). Следует добавить, что для Гуссерля эта представленность носит «неполагающий», безразличный или квази-полагающий характер, то есть эта представленность не способствует доксической встрече с предметом (будь то в модусе бытия или не-бытия). Итак, в случае чистой *φαντασία* «взятие установки» не встречает свой предмет в качестве сущего или не-сущего. В свою очередь воспоминание, хотя оно и присутствует в фантазии каким-то загадочным образом, имеет характер полагания, однако это полагание сущего как прошедшего не означает, что имеется «образ» этого прошедшего. Однако его явление, которое в свою очередь носит расплывчатый и текучий характер, берется в интенциональном смысле прошедшего. Вот почему Гуссерль отличает «сфантазированные предметы» от предметов, которые представлены в пластических искусствах «с помощью образа» (Bild). Иначе говоря, на

простейшем уровне явление фантазии имеет в себе нечто неясное, смутное, и особенно, как мы уже говорили, расплывчатое, ускользающее, подвижное, непостоянное. Если оно хоть на мгновение обретает постоянный характер, оно превращается в *φάντασμα*, которая частично служит основой для переживаний квази-восприятия; это квази-восприятие - вовсе не восприятие ослабленное или смутное, но и ни в коем случае не образ, будь то в виде копии (εἰκών) или симулякра (εἴδωλον), но именно *апперцепция* предмета, не присутствующего в восприятии, *апперцепция* такого предмета, который не имеет ни устойчивости, ни постоянства во времени и который, соответственно, не может быть взят в доксической установке в качестве существующего с устойчивостью и постоянством, которых у него нет. Здесь можно применить то, что Гуссерль говорит о квази-чувствах: речь идет не об ослабленных чувствах и не об образах «реальных» чувств, но о чувствах, которые испытываются на самом деле, будучи связаны с предметами квази-восприятия: их переливы на мгновение оказываются зафиксированы, но они остаются безразличны по отношению к сущему и не-сущему, они не связаны с принятием доксической установки. Мы к этому еще вернемся.

Наконец, Гуссерль видит переход от доксического сознания (которое *встречает* свой предмет в качестве сущего или не сущего) к сознанию, которое не является доксическим, например, от сознания восприятия к сознанию квази-восприятия, как «модификацию» [доксического сознания]. Следовало бы задаться вопросом: по какому праву Гуссерль ставит восприятие выше квази-восприятия, ведь такой выбор порождает множество проблем. Мы ограничимся указанием на то, что в данной статье этот вопрос не рассматривается.

Действительно, Гуссерль начинает с того, что изучает те различные отношения, устанавливающиеся между нами и миром, между нами и предметами мира, в которых принятие доксической установки имеет значение; само собой разумеется, что одним из таких отношений является восприятие, а также воспоминание, поскольку в случае воспоминания мы верим в действительное существование вспоминаемого *прошедшего*. Постепенно Гуссерль переходит к тем случаям, где нет доксической установки, где все происходит внутри квази-восприятия. [Примером может послужить] образно

воспроизводящее (иконическое) сознание, в котором то, что изображено на картине или портрете, одновременно и не присутствует, и делается присутствующим в представлении. Еще один пример – символическое сознание: по Гуссерлю, когда символ отсылает к чему-то иному, не образуется отношения подобия между символом и присутствующим в представлении не-присутствием, которое вовсе не обязательно носит характер созерцания. В этих последних случаях (ведь в двух первых это очевидно) можно принять доксическую установку, если то, что представлено, берется в качестве соотносящегося с настоящей реальностью (портрет – это портрет действительно существующего или существовавшего лица), то есть то, что я имею в виду, относится к кому-то, о ком я знаю, что он существует или существовал. Однако что же это такое, как не сознание действительной реальности, которое Гуссерль предлагал исключить, нейтрализовать? Что же остается?

Во-первых, остается простая и чистая *φαντασία*, которую следует рассматривать на уровне, который мы назвали простейшим, а именно на уровне «предметов», которые, по крайней мере частично, носят расплывчатый, смутный, и особенно текучий, непостоянный характер, поскольку Гуссерль отличает ее от «просто иконической» *φαντασία*, то есть такой фантазии, чей «предмет» на мгновение оказался зафиксирован в качестве «образа» (или даже зафиксирован в качестве картины или скульптуры, в качестве образа-предмета, Bildobjekt). Потом имеются «*просто* символические мысли и представления», то есть – как ясно из контекста – такое мышление и представление, которые связаны с языком, но не могут быть схвачены путем принятия доксической установки по отношению к тому, к чему они относятся (примером могут послужить роман, повесть). Мимоходом напрашивается новое различие, которое на гуссерлевском языке можно назвать «модифицированным актом»: переход от доксической установки к недоксической, который сам по себе не тождественен переходу в эстетическую установку. Эти две установки связаны *аффективной* «реакцией»: хотя нет сомнений, что эта реакция в случае доксической и недоксической установки имеет различный статус (статус аффицирования или квази-аффицирования), но эта аффективная реакция всегда возникает

при явлении вещей, персонажей, ситуаций (Гуссерль выбирает яркий пример с убийством). В случае чувства принятие установки предполагает реакцию на что-либо, вот почему Гуссерль говорит про нее, что она «sachlich», а мы переводим, за неимением лучшего варианта, «предметно-объективная» [réaliste]. На самом деле речь идет об осуществлении *πάθος*, о реакции нашей чувственности на то, чему она оказалась подвержена – будь то даже пустая *φαντασία,* то есть такая фантазия, которая не имеет предмета, который она предлагает созерцанию, но направлена на предмет «пустым образом». Для этой *пато-логической* (в кантовском смысле) аффицированности характерно то, что она чувствительна *к тому, что* является (или подразумевается), она чувствительна к самому предмету, *а вовсе не к его модусу явления*, который остается для нее безразличным – и тогда можно было бы утверждать, что «Орестея» Эсхила представляет собой лишь чудовищное нагромождение убийств, недостойное рассказа о нем. Гуссерль оказывается очень близок к Канту, к «Критике способности суждения», когда он пишет, что к сути эстетической установки относится не сам «предмет» (вещь, Sache), который явлен, а модус его явления. Дело не в самих наличествующих или представленных вещах или ситуациях, но в том модусе*, в котором они являются*. Это относится не только собственно к искусству, но и, например, к эстетическому восприятию внешней природы.

Однако немедленно возникает вопрос: о каком же модусе явления идет речь и как его рассматривать? Ведь нет предмета, который бы не был явлен, нет предмета, который был бы изолирован от других предметов и от явления этих связей. Здесь не следует ограничиваться чисто теоретической установкой, изучающей ноэтико-ноэматическое соответствие с целью понимания интенционального конституирования внешних предметов. Под модусом явления следует понимать не только их модус представленности (как известно, вещи представлены в *Abschattungen,* в оттенках), то есть чисто (абстрактно) созерцательное содержание явления. Следует также принять во внимание (к чему нас, кроме всего прочего, принуждает [анализ] фантазии и «символического» сознания) различия между ясным и неясным, непосредственным и опосредствованным, а также сугубо феноменологический характер, свойственный *φαντάσματα*, образам или

«символам» и т.д. Следует подчеркнуть, что модусы явления, которые образуют эстетическое сознание, исключительно сложны. И здесь Гуссерль снова сближается с кантовской эстетикой, когда он ясно указывает, что эстетическое *чувство* (эстетическое удовольствие или неудовольствие) определяется модусами явления – в то время как πάθη и другие чувства, определяемые вещами или ситуациями предметно-объективно, суть не таковы, они по отношению к этим модусам явления *a priori* безразличны.

Данное отличие все еще проблематично, и Гуссерль этим явно не удовлетворен, потому что оно касается не одних лишь чувств. Видеть предмет, смотреть на него означает так же – полагать его *в* присущем ему модусе восприятия, например, соотнося *Abschattungen* предмета внешнего восприятия с его интенциональным смыслом, который есть смысл и его бытия, и его так-бытия. Однако *Abschattungen* далеко не безразличны для этого соотнесения. Равным образом нельзя утверждать, что πάθη, то есть чувства, которые пробуждаются в нас реакцией [на вещи и ситуации], безразличны по отношению к модусам явления: одни влияют на другие, будь то непосредственно или опосредствованно, когда они возникают как реакция на со-влияющие непосредственные ощущения и чувства. Таким образом, представляется затруднительным схватить то, что можно было бы назвать «чистым» эстетическим чувством, если мы считаем, что πάθη, на свой манер, тоже составляют часть модусов явления. Как и в случае *φαντασία*, мы имеем дело со сложной проблемой, потому что если и следует признать, что чувства, составляя неотъемлемую часть переживания *φαντασία*, со-определяют *φαντάσματα*, образы или символы, все равно не стоит приписывать им искусственную, в силу ее слепой абстрактности, положенность. Гуссерль довольствуется тем, что ставит вопрос по-другому, уточняя его: «*на что же* (а мы добавим – в конечном итоге) *эстетическое сознание направлено*»?

Каким же именно образом модус явления может оказаться носителем эстетических чувств, если следует отличать свойственный им характер от характера патологических чувств, которые тоже обнаруживаются в модусе явления? Необходимо, говорит Гуссерль, продолжая линию третьей кантовской «Критики», поразмыслить о модусе явления, потому что модус явления сам по себе является носителем эстетических чувств и эстетического характера чувства. То есть некоторым образом, эстетический характер чувства необходимо *пробудить* рефлексией о модусе явления, а конкретнее, двойным переходом от явления к предмету и от предмета к явлению, от жизни *в* явленности (предмета) к *самому* явлению и обратно: только благодаря своему модусу явления оживляется эстетическое чувство, только благодаря своему модусу явления предмет

получает эстетическую окраску. Говоря по-другому, на нашем собственном языке, одно лишь явление или один лишь предмет неспособны пробудить эстетическое чувство, и, более того, [взятые по отдельности], они его уничтожают. Эстетическое чувство рождается в *модусе* явления, который феноменологически *мерцает* между явлением и предметом[1*]: мерцает, как звезды мерцают, ведь без помощи науки и ее устройств нельзя было бы выяснить, идет ли речь о чистом свете, лишенном источника, или же об объективном источнике, источающем свет[2]. Итак, для нас это мерцание может послужить простейшим примером *феноменализации.* Модус явления, взятый в мерцании, *для нас* составляет самое собственное в *феномене*, и (чувство) эстетического удовольствия, составляющее его неотъемлемую часть, оказывается, если можно так выразиться, удовольствием, получаемым от феномена при «занятии» эстетической «позиции». Кажется, что это размышление, как и кантовская рефлексия без предварительно заданных понятий[3*], может служить для того, чтобы полностью охарактеризовать эстетическое в качестве собственно феноменологического. Однако цена, которую следует заплатить за такой ход мысли, представляется чрезмерной: ведь тогда философия оказалась бы способом мыслить, неотличимым от эстетики, она бы превратилась в – очень своеобразную – но разновидность искусства. Вот что в этом тексте поставлено на карту[4].

[1*] Здесь Ришир опирается на метафору, заявленную ещё Гуссерлем, согласно которой явление “находится во взешенном состоянии [букв. - парит] между бытием и небытием (ist in Schwebe zwischen Sein und Nichtsein)” [Husserliana VIII, S. 406 также см. Hua XXXIV 420; XXXIX 74-75; Hua Mat VIII 209-210], или в другом варианте “между бытием и кажимостью (zwischen Sein und Schein)” [см. Hua VI 159; VII 322; XXXIV 140, 329, 641; XXXIX 784]. Для этого специфического способа “данности” феномена Ришир использует метафору “мерцания (clignotement)”. Заметим, что это мерцание у Ришира не обязательно привязано к двум исходным полюсам (бытие/кажимость): он начинает говорить и о мерцании между двумя установками (так уже Гуссерль в 1926 году писал о жизни в двух установках в терминах “двойной бухгалтерии (doppelte Buchhaltung)” [Husserlina XXXIV, S. 16]), а в отдельных случаях о мерцании между явлением и предметом. Если восприятие предмета спонтанно привносит веру в бытие воспринимаемого, то явление взятое “как явление и ничего кроме явления” не требует обязательного бытийного полагания. О колебании между этими двумя установками (доксической, бытийно полагающей и эстетической-созерцательной) и говорит Ришир, указывая на некое сродство эстетического и феноменологического опыта. – *Прим. ред*.

[2] Отметим, что не стоит слишком сильно увлекаться оптическим характером этой метафоры: явление предмета может быть не только визуальным.

[3*] Ср. «Прекрасно то, что нравится всем без понятия» (*Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч. в 8 т. / под общей ред. А.В. Гулыги. М.: Чоро, 1994. Т. 5. §9. С. 57). Ришир обращается к этому же месту из Канта и в Sur le sentiment du sublime // Affect et affectivité dans la philosophie moderne et la phénoménologie. Paris : L’Harmattan (Ouverture philosophique), 2008. P. 131-141, причем в следующем контексте: эстетическая рефлексия осуществляется хоть и по телеологическим правилам (мы имеем дело с «субъективной целесообразностью <...> душевных способностей» (*Кант И.* Критика способности суждения. §27. С.97), но без заранее данных идей и понятий, которые могли бы служить определенным τέλος'ом. Эта стратегия: рассматривать феномен без определенного заранее предписанного τέλος'а (равно как и без заранее предписанного ἀρχή) – оказывается центральной для феноменологии Ришира. – *Прим. ред*.

[4] Уточним, что этот текст №15 из HUA XXIII так труден потому, что аналитическая тщательность Гуссерля заставляет его все снова и снова корректировать свою исходную позицию по мере того, как «контакт» с Sache selbst осуществляется на все более тонком уровне. Кроме того Гуссерль здесь постоянно противопоставляет понятия *ἐποχή* и феноменологической редукции понятию «нейтрализации», которая присуща *φαντασία*.

При таком подходе утрачивается нечто сущностное и в искусстве, и в феноменологии, и поэтому Гуссерль настаивает на том, что *содержание предмета* [искусства] с эстетической точки зрения не лишено значения – в то время как в феноменологии, если рассматривать ее исходя из [способов] феноменализации, дело обстоит именно так. Феноменология *a priori* не обязана принимать в расчет ту или иную *символически закодированную* ситуацию (Гуссерль: например, когда речь идет об исключительной судьбе кайзера). В случае эстетического [восприятия] среди многобразия чувств, которые сами по себе эстетическими не являются, но которые относятся к πάθη, нечто *возвышается* до уровня эстетического – возвышается посредством модуса явления (где является также и не-эстетическое). Или же, если воспользоваться выражением, которое после Фрейда проникло в обыденный язык – нечто в чувствах «сублимируется». Посредством этой «сублимации» не-эстетические πάθη, то есть «пато-логические» чувства, преобразуются в эстетически отрефлексированные способы явления. Иначе говоря, нет эстетики там, где не *завязывается человеческая драма* чувств и страстей, которые участвуют в ее сюжете уже на уровне модусов явлений. Точно также, если феноменология с эстетикой и сближаются, то именно в том, что они обе сущностным образом вводят в игру *аффективность*, причем на двойственном (архитектоническом) уровне пато-логического и эстетического: если искусство и является феноменологией, то именно в смысле феноменологии аффективности. В свою очередь, если феноменология хочет быть феноменологией аффективности, то она не может пройти мимо эстетики, мимо искусства, причем ровно в той мере, в которой все пато-логические чувства или страсти посредством эстетической сублимации могут, если можно так выразиться, быть возвышены до уровня феномена в тех модусах явлений, вместе с которыми они не прекращают мерцать и, следовательно, вместе с которыми они подвергаются постоянной корректировке путем взаимоотсылок в работе создания и восприятия художественного творения. Отметим, что этот «уклад мысли» – наше собственное символическое устроение [institution symbolique][5*], в котором πάθη непостижимым образом остаются

[5*] Ришир следует здесь интуиции М. Мерло-Понти, согласно которому “уклад”, “устроение”, “учреждение”, “институция” представляют собой “символическую систему” (сходную той, которую стремился найти и выделить Леви-Стросс). См. *Мерло-Понти М.* В *защиту* философии. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1996, С. 39. Ришировское понятие “символического устроения” оказывается своего рода гибридным понятием, в котором слышны отголоски и гуссерлевского “прото-устроения (*Urstiftung*)” (феноменологически реконструируемого истока того или иного смыслообразования) и леви-строссовской “символической системы” (анонимно функционирующего набора различений). В таком случае “символического устроение” это ситуация, которую мы часто встречаем в нашем опыте: ситуация размеченности опыта набором различений, феноменологический исток которых мы уже не можем прочертить, ситуация разрыва *Stiftung* и *Urstiftung*. С точки зрения Ришира наша культура зачастую функционирует как своего рода “символического устроение”, доступ к прото-устроению которого утрачен или даже никогда не был доступен. Так Ришир совмещает классическую феноменологическую и

ограниченными «реакцией» на воздействие (в той мере, в которой эти πάθη не выявлены [phénoménalisés] посредством искусства) – многим обязан символическому устроению философии, то есть рациональности: в нашей культуре искусство рождается в Греции, когда перестал быть востребованным мифологический строй мысли, при котором «феноменология» аффективности вводилась в игру и осмыслялась другим способом, а именно с помощью выработанной мифологиями символической системы. Итак, здесь имеет место вопрос об архитектонике – где же находится архитектоническое место аффективности? – свойственное тому символическому устроению, в котором мы живем, и поэтому следует проявить осторожность и не делать всеобщих выводов из очень частных результатов исследования. Не стоит спешить с определением статуса феноменологии аффективности, ведь если строить феноменологию аффективности исходя из этого результата, то феноменология «реактивной», пато-логической аффективности окажется по определению невозможной, а аффективность окажется сведенной к (психологическому или символическому) «механизму», не поддающемуся какой бы то ни было – «рациональной» или же нет – разработке или переработке. В феноменологии же есть нечто большее.

Гуссерль возвращается к этой теме, настаивая на исключительном разнообразии модусов сознания, в которых конституируется предметность, данная в действительности или же в модусе *φαντασία*. Феноменология призвана изучить всю запутанную последовательность связей, которая образовывается при принятии различных установок и занятии позиций, в том числе и по отношению к чувствам. Некоторые чувства можно назвать «первичными», поскольку они вызваны встречей с предметом, в то время как другие чувства вызваны уже этими, первыми, и они сами уже оказывают влияние на другие чувства или даже на те, которыми они были вызваны, образуя исключительно плотно сплетенную ткань. На самом деле именно это переплетение, во всей его сложности, воспроизводится в принятии эстетической установки, но лишь в зачаточном виде[6]*, неявно; вот почему эта сложность остается не проанализированной и не эксплицированной. Можно даже сказать, что феноменологию аффективности, принимающую участие в эстетике, «используют», но не тематизируют как следует; что эстетика лишь касается этих вопросов, не задерживаясь, не останавливаясь на них.

классичесскую структуралистскую перспективы. См. *Richir M. Phénoménologie et institution symbolique* (Phénomènes, temps et êtres II), Grenoble: J. Millon, 1988. – *Прим. ред.*

6* Здесь Ришир, вероятно, отсылает к программному тезису Мерло-Понти, согласно которому феноменология должна «постичь смысл мира и истории в момент зарождения (à l'*état naissant*)» – см. *М. Мерло-Понти* Феноменология восприятия, СПб: Ювента, Наука, 1999, С. 22. Описать этап зарождения смысла – в этом Ришир видит и свою ключевую задачу. – *Прим. ред.*

Скажут, что такая «остановка» невозможна – но именно к ней феноменология неустанно и стремится.

Однако в соседстве феноменологии и эстетики есть и другое: это свойственный эстетическому сознанию характер нечувствительности [le sens ... de l'insensibilité], невосприимчивости по отношению к бытию и небытию, о котором говорит Гуссерль. Эта нечувствительность, обнаруживаемая уже в портрете как воспроизведении [определенной личности] – вне зависимости от каких бы то ни было эстетических соображений – явным образом вводится в игру тогда, когда феноменологическое ἐποχή исключает доксическую установку. Однако *ἐποχή* (равно как и сознание образа, взятое в другом регистре) «не есть в самом себе», пишет Гуссерль, «эстетический акт», точно также как не является эстетическим актом и феноменологическое описание, которое я могу отныне осуществить. Речь здесь идет о том, чтобы как можно точнее провести различие между [тремя видами актов]: между Ausschaltung'ом, переводом [доксической установки] в состояние бездействия, между той «нейтрализацией», отсутствием полагания или квази-полаганием (бытия или не-бытия сущего), которое имеет место в случае *φαντασία* (а ведь без этого различия феноменологическая установка оказалась бы просто-напросто «фантастической»), и между безразличием эстетического сознания к бытию и небытию.

Гуссерль возвращается к уже сказанному им ранее, чтобы уточнить: *модус явления*, на который направлено эстетическое сознание, *сам по себе не безразличен по отношению к бытию и не-бытию.* Однако если я живу *в* эстетическом сознании, то «предметно-объективная», sachlich, или же доксическая, установка не играет роли в принятии эстетической установки, поскольку сама по себе она эстетическую установку не фундирует. Напротив, πάθη, будь то в случае образа, в чистой фантазии или же в действительности, реагируют на действительный или представленный предмет в соответствующем («модифицированном» или нет) полагании, в то время как *модус* явления – а ведь только он задействован в эстетическом сознании – остается безразличен по отношению к тому, является ли реально существующий или «сфантазированный» предмет. Если этот предмет реален, то он, если можно так выразиться, «принимается всерьез» на уровне аффективной реакции, но только в той мере, в которой его бытие имплицировано (хоть и не «эксплицировано») в его модусе явления. А если он «сфантазирован», то аффективная реакция на него будет, как выражается Гуссерль, «модифицирована», хотя само собой разумеется, что этот терминологический выбор есть лишь способ обозначить проблему, которая встает в связи с *φαντασία* и ее апперцепциями. Как бы то ни было, речь идет именно об аффективной реакции на объект, которая – для

того, чтобы оказаться имплицированной в модусе явления – должна быть «сублимирована» в принятии эстетической установки. [При этой сублимации аффективная реакция на объект] переносится на другой архитектонический уровень посредством своего рода эстетического ἐποχή (сходной с тем, что Жак Гарелли называл «поэтическим ἐποχή»), позволяющей, в свою очередь, выявлять и разыгрывать модусы явления, уже «нагруженные» аффективностью.

Согласно Гуссерлю, все это объясняет возможность эстетического рассмотрения природы, которая к тому же является мне как существующая в действительности. Более того, это рассмотрение поможет лучше понять, что же именно происходит при эстетической «сублимации». Утверждение, что, занимая эстетическую установку, «я не живу в сознании действительности» вовсе не означает, что действительность просто «представлена» посредством сознания образа в нейтрализации, подавляющей доксическую установку. Это утверждение означает, во-первых, что я живу в чувствах, определенных посредством их модусов явления, и во-вторых, что в них подразумевается бытие природы, а также соответствующие модусы сознания. «Не жить» в тезисе о существовании природы открывает, таким образом, переход к рефлексии, позволяющей осознать эти модусы сознания и чувства как чувства, *определенные* предметным и именно им. Чувства, определенные предметным, осознаются в рефлексии как πάθη, которые внутренне присущи предметам и ситуациям, и поэтому здесь снова вводится в игру доксическая установка (не будем забывать, что у Гуссерля речь идет о природе). В самом переживании, опять-таки, чувства составляют часть модуса явления (ведь речь идет именно о вещи, которая является в качестве устрашающей или соблазнительной), и в той мере, в которой эти чувства как таковые связаны с принятием доксической установки, вера в действительность, как пишет Гуссерль, сама оказывается эстетически со-определена. В данном случае именно вера в бытие предмета обосновывает чувство, именно вера в бытие предмета находится в истоке и основании пато-логического чувства, внутренне присущего этому модусу явления, но при этом – что исключительно важно – сама эта вера не становится предметом чувства, которое, напротив, ею «подразумевается». С этого момента вера в бытие [природы], принятие доксической установки перестает быть определяющим моментом первичного объекта чувства. Эта вера уже не фиксирует, если так можно выразиться, чувство на самой этой вере; вера готовит для чувства (и в этом смысле можно сказать, что вера фундирует чувство) тот момент или те моменты, когда

чувство сможет на свой собственный лад «вложиться», инвестироваться в объект, сможет его «выкроить» *как* факт категориальной интуиции – причем эта инвестиция оказывается «модифицированной» по сравнению со случаем представления в образе или фантазийной апперцепции. Таким образом, здесь имеет место своего рода архитектонический перепад между уровнями – уровнем принятия доксической установки и уровнем возникновения чувства, тот перепад, который можно обозначить как восприимчивость (Empfindlichkeit) или пассивность по отношению к *тому, что* является в *различных* [*модусах*] *явления* [ce qui apparaît dans ses divers apparitions]. Однако будучи «нагружены» аффективностью, эти модусы явления содержат в себе чувства в качестве составной части, в качестве собственных «моментов». Итак, если в случае с природой принятие доксической установки и фундирует пато-логические чувства, хотя и не определяет их, то это значит лишь то, что [вера в действительность] природы этими чувствами подразумевается. Так все это, согласно Гуссерлю, происходит в феноменологической установке, в феноменологическом анализе, но также в эстетическом сознании, к анализу которого он возвращается чуть ниже.

Как объясняет Гуссерль, эстетическое сознание на своем уровне связывает модусы явления, которые, вообще говоря, не обязательно являются модусами явления предмета, с теми пато-логическими чувствами, которые в этих модусах явления *подразумеваются*, и, тем самым, с соответствующими установками, которые на основе этих чувств могут быть приняты. Эти модусы явления содержат в себе «аффективные реакции» «предметно-объективного типа» (sachlich), а также – в тех случаях, когда это рассуждение применимо – те доксические установки, которые эти чувства фундируют. Отсюда видно, что эстетически отрефлексированные модусы явления многообразны и исключительно сложны, что в них есть как «реельные», так и «фантастические» моменты, моменты эксплицируемые (выразимые) и лишь имплицитные (подразумеваемые) – то, что выявляется при созерцательном Darstellung, а именно Erscheinung, но равным образом и то, что не может быть описано в терминах кантовской эстетики. Хотя в эстетике и есть *феноменализация*, она *целиком погружена* в эту исключительно сложную структуру,

которая большей частью не обнаруживается в сознании. Гуссерль говорит, что дело заключается в связи различных установок, согласующихся друг с другом или друг другу противоречащих, причем сами эти установки могут иметь место на различных уровнях, быть доксическими, «предметно-объективными» или «модицифированными» в *φαντασία*). Эта связь (Zusammenhang) вводит в эстетическое сознание элемент движения, завершающегося собственно эстетическим чувством. Эстетическая же рефлексия, в силу происходящего в ней (в отрефлектированных модусах явления) смешения различных установок, *не является в собственном смысле слова феноменологической*, поскольку в феноменологическую рефлексию нас может ввести лишь универсальное ἐποχή, поскольку в конечном счете только лишь оно и делает подобный анализ возможным. Можно даже было бы сказать, что в эстетике имеется некий зачаток феноменологического, причем этот зачаток рождается из исключительно сложного смешения модусов явления, осмысляемых *как* эстетические. Как бы то ни было, в этом воспроизведении (пато-логическое) чувство, относящееся к предмету, становится отличным от эстетического чувства. В чем же состоит отличие? В том, что пато-логическое чувство посредством явления, взятого как оно есть, в пассивности, на которую оно «реагирует», направлено на предмет, который берется в определенной установке (доксической или нейтрализованной в *φαντασία*), в то время как эстетическое чувство представляет собой, если можно так выразиться, чувство [ради] *явления*, оно пробуждается лишь модусом явления, эстетически, когда само явление и предмет в его явлении феноменологически мерцают, [переходя один в другой]. Все это, в частности, объясняет, каким образом возможны эстетические чувства при теоретическом рассмотрении, например, в математике. Кстати, математики очень удачно называют элегантностью изложения или доказательства их соответствие некоторой внутренней гармонии. А если так дело обстоит в математике, то подобным образом дело может обстоять и в феноменологии. В конце текста Гуссерль настаивает на *совместимости* теоретического и эстетического: они могут иметь место одновременно, и все же тематически они различимы, ведь внимание [в этих актах] направлено по-разному.

Можно ли утверждать, что феноменология является сугубо теоретической дисциплиной, что она движима именно познавательным интересом? Именно так ее видел Гуссерль, который замыслил феноменологию как *науку*. Философски сам Гуссерль так и остался «рационалистом». Однако нужно опять задаться вопросом: можем ли мы – и что еще важнее, должны ли мы – в этом за ним следовать? Ответ на него не может быть однозначным. Здесь нам стоит хотя бы наметить тот язык, на котором можно на этот вопрос отвечать, отмежевавшись от нефеноменологических версий феноменологии, ставших для всех нас привычными у Хайдеггера и после Хайдеггера. Прежде всего, уточним, что вера в то, что *θεωρία* представляет собой стабильную, фиксированную, безразличную по отношению к любой аффективности точку обзора, откуда можно «незаинтересовано» обозреть вообще все, есть просто-напросто «миф» (не в антропологическом смысле этого слова), и достаточно хоть немного быть знакомым с трудами Платона, чтобы осознавать это. Дело в том, что у *θεωρία* имеется свой собственный Stimmung. Этот Stimmung в хайдеггеровских терминах описывается как Grundstimmung; он представляет собой разновидность *ὕβρις*, который своим размахом подобен интересу ко всему, что есть *в человеке нечеловеческого.* Нечеловеческое *дико* – и все же, таясь в самой глубине нашего существования, оно полностью противоположно слепому, хоть и хорошо организованному варварству нашей эпохи. Именно этот загадочный Stimmung побуждал Гуссерля со все большим и большим тщанием исследовать бездны сознания – хоть и с переменным (увы!) успехом. Именно этот Stimmung провидел постоянно сотрудничавший с Гуссерлем в последние годы его жизни Финк, хотя его *πάθος* смог вызвать у самого мэтра лишь недоумение. Из прокомментированного текста видно, что эстетика представляет собой феноменологию лишь в зародыше, и если мы хотим дать этому зачатку феноменологии развернуться – с помощью феноменологического ἐποχή, с помощью радикального вынесения за скобки, представляющего собой приостановку, а не исключение всех вовлеченных в дело установок, то это возможно лишь одним способом. Надо перестать рядиться в царские одежды теоретика (что было бы лишь риторическим жестом), надо целиком и полностью отдаться этому *ὕβρις*, который, несмотря на внешнее спокойствие, нам вполне *современен*.

Следует добавить: только пустившись в эту авантюру нечеловеческого в человеке, причем без *πάθος*, без театральщины, превозносящей ее и тем самым сбивающей ее с пути, а значит и делающей ее исключительно опасной и угрожающей, можно узнать цену и человеческому, всему тому, что столь дорого нам в этот век чудовищного варварства. Но именно узнать ему цену, а не определить его, ведь нас, людей, образует вовсе не какая бы то ни было определенная (социальная, биологическая и т.д.) природа или сущность; напротив, нас образует *очеловечивание*, то есть не что иное, как *цивилизация* – и это работа, за которую приходится браться каждому новому поколению, не столько готовая культура, как это часто считают, сколько труд по ее разработке. Именно в этой работе и заключалось усилие Гуссерля, которое мы попытались воспринять и продолжить, причем не только в эстетике, но и за ее пределами. И в этом же состоит и усилие философствования. Усилие несвоевременное и всегда под угрозой, неизбежно остающееся в тени.

Перевод с фр. А.В. Ямпольской под редакцией Г.И. Чернавина по изданию: *Richir Marc*. Phénoménologie de la conscience esthétique. Husserl (H. XXIII texte №15) – Traduction et commentaire // *Revue d'Esthétique* № 36 : Esthétique et Phénoménologie. 1999. P. 15-23. Публикуется с любезного разрешения автора.

Послесловие переводчика

Предлагаемая читателю статья Ришира имеет статус комментария, однако ее ценность далеко не исчерпывается прояснением мысли Гуссерля. Марк Ришир – один из самых ярких представителей современной франкоязычной феноменологии, труды которого еще мало известны российскому читателю[7]. Работа Ришира показывает, насколько плодотворным может оказаться сплав между трансцендентальной феноменологией (продолжателем которой Ришир себя считает), дазайн-анализом (в версии Бинсвангера и особенно Мальдине) и структурализмом. Именно из дазайн-анализа Ришир заимствует концепцию подвижной, «пульсирующей» аффективности, которую он использует для коррекции гуссерлевской эстетической теории.

Если Гуссерль, сосредоточенный на том, чтобы обнаружить в эстетическом созерцании подобие феноменологического *эпохе*, объявил «модусы явления» носителями эстетических чувств, то позиция Ришира гораздо более нюансирована. Ришир считает, что для эстетического восприятия недостаточно абстрагироваться от того, «что» изображает произведение искусства и сосредоточиться на том, «как» оно это изображает; эстетическое восприятие подразумевает не только выявление этого «как», но и последующее возвращение к «что» на новом уровне, а точнее, постоянное колебание, или, если воспользоваться его собственной метафорой, «мерцание» между явлением предмета в его «что» и явлением предмета в его «как». Соответственно и аффективная составляющая эстетического переживания оказывается двойственной, потому что эстетическим объектом мы затронуты на двух разных уровнях сразу; эта неоднородность и обеспечивает эстетическому восприятию его объемность и комплексность. Структура эстетического восприятия подразумевает не просто восприятие объекта в его «что» и его «как» сразу, но и постоянную рекурсию переживаний, которая происходит при осцилляции между тем, что дано и как оно дано.

Аффективность как структура, участвующая в возникновении смысла, оказывается двуслойной, двулистной, мерцающей; а значит, в ней есть определенная задержка, зазор.

[7] Есть два русских перевода Ришира: статья о гиперболической редукции (Επoχή, мерцание и редукция в феноменологии / пер. Г.И. Чернавина под ред. С.А. Шолоховой и А.В. Ямпольской // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 209-227) и доклад “Контингентность властителя” [http://gefter.ru/archive/6675]. О Ришире см. *Детистова А.С.* Феноменологический проект М. Ришира: фантазия как измерение феноменологического // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 139-148.

Другими словами, субъект эстетического восприятия не совпадает со своими чувствами, не «заброшен» в свою собственную эмоциональную жизнь, но сохраняет по отношению к многообразию своих чувств определенную дистанцию. Например, при чтении романа я захвачен происходящим на наивном уровне (и испытываю «патологические», то есть вызванные самим объектом, чувства) и в то же время я отстранен, занимаю позицию критика, «непатологически» наслаждаясь построением фразы или общей композицией произведения; эти две установки постоянно взаимопереплетаются и усиливают одна другую, и в результате мне удается вырваться за границы установленного, седиментированного в поэтическом языке смысла и прорваться к новому смыслу, «смыслу-в-становлении».

Способность удерживать дистанцию по отношению к собственным аффективным переживаниям, способность смещать в них акценты, выявлять их, делать их предметом дальнейшего рассмотрения роднит эстетическую деятельность с феноменологической работой. Как и искусство, феноменология – да и философия вообще – невозможна без аффективной нагруженности, без «страстности мысли» (если воспользоваться выражением Финка). Бесстрастное созерцание, равно как и излишнее доверие к логическим связям заводят мышление в ловушку: мысль оказывается в плену у языка, во власти уже установившейся, «стабилизированной» системы смыслов. Феноменология, как и искусство, видит свою задачу в том, чтобы «расшатать» уже учрежденную символическую систему языка, систему «здравого смысла» и логики, основанной на мнимой самотождественности и непротиворечивости истины. Вместо эйдетической редукции – редукции к данному, то есть (с точки зрения Ришира) к конструкту, в котором утрачено все неопределенное, подвижное, случайное – необходима гиперболическая редукция к полю «феноменов и ничего кроме феноменов», которые осциллируют на границе между явлением и иллюзией. Это, однако, требует от феноменолога не только квази-эстетического, но и этического усилия, усилия по осознанию собственной зависимости от символического учреждения, усилия по осознанию ограниченности собственных возможностей, открытости новым, не укладывающимся в привычные рамки, «диким», чужим, неприрученным смыслам.

А.В. Ямпольская

Мориц Гайгер

Феноменологическая эстетика

Говорить о методе, пропагандировать метод, не имея возможности показать, каким образом этот метод ведет к конкретным результатам, не имея возможности доказать его применением, что это не просто теоретическое хитросплетение — все это ра́вно затруднительно в любой области науки. Методы нуждаются в испытании, методы должны применяться — это работающие вхолостую машины, если у них нет применения. И тем более безрассудным было бы специально рассматривать «феноменологический метод в эстетике», если бы феноменологическая эстетика была бы только программой, лишь векселем на будущее. Сегодня это совсем не так. Феноменологический метод выдержал при своем применении испытание более серьезное, чем эстетическое исследование.

Но известен он все же сегодня настолько мало, что желающему к нему приобщиться придется пробиваться сквозь гору недоразумений. То феноменологический метод считают методом, который не занимается ничем иным, кроме расщепления понятий, установления значений слов, отчего он движется только в сфере *логического* и никогда не приближается к самим вещам — возражение, предъявленное ему, например, *Вундтом*. То напротив, полагают, будто он должен служить фоном для *гениальной интуиции*, которая стремится избавиться от обоснования своих утверждений — в чем его иногда упрекают с неокантианской стороны. Позитивисты же характеризуют феноменологический метод как вычурную метафизику. При таком хаосе

противоположных воззрений, вероятно, нельзя было бы не посоветовать прервать хоровод богатых идеями и результатами докладов одним, который претендует быть не чем иным, как сухой методической попыткой, разбором феноменологического метода в эстетике.

Дискуссия о принципиальных вопросах эстетики была бы много легче, если бы постоянно имели в виду, что термин «эстетика» не охватывает единую научную область, но есть имя собирательное для ряда совершенно гетерогенных наук, которые, тем не менее, вследствие их отношения к эстетическому предмету, обычно называют эстетикой. Но поскольку каждая из этих наук, называющихся эстетикой, имеет собственное отношение к феноменологическому методу, то в первую очередь необходимо вкратце сориентироваться в этих различных дисциплинах эстетики, чтобы иметь возможность оценить, насколько действенен феноменологический метод в каждой из них.

Под общим именем «эстетика» объединены три вида гетерогенных дисциплин: 1) эстетика как *автономная отдельная наука*, 2) эстетика как *философская дисциплина* и 3) эстетика как *область применения других наук*.

Из этих трех форм эстетической науки эстетика как *философская дисциплина* долгое время затенялась и загонялась в угол двумя другими. Еще для Шеллинга и Гегеля, для Шопенгауэра и Эд. фон Гартмана философский характер эстетики не представлял проблемы. Только когда философии, после краха гегелевской системы, пришлось восстанавливать свои пограничные столбы, она, начиная с *Фехнера*, была вынуждена передать *психологии* ведущую роль в области эстетики. Но и благодаря этому эстетика еще не стала автономной отдельной наукой. Но так как именно такая наука образует главную область применения *феноменологического* метода, то оставим пока в стороне *исторически* значимые формы эстетики — психологическую и философскую эстетику — и рассмотрим эстетику как *автономную отдельную науку*.

Любая отдельная наука — и, соответственно, эстетика как отдельная наука — определяется в своем единстве моментом, который ограничивает ее область по отношению к областям других наук. Так, для естественных наук моментом, сплачивающим их воедино, является момент принадлежности к внешней природе, для

исторических наук — исторические события. Не может быть ни малейшего сомнения в том, *что́* для эстетики как для автономной отдельной науки является таким моментом, который очерчивает ее область по отношению к другим областям: это момент *эстетической ценности* (причем здесь и в дальнейшем в «эстетическую» ценность должна автоматически включаться и «художественная» ценность). Все, что может нести печать эстетической ценности — все, что можно оценивать как прекрасное или безобразное, оригинальное или тривиальное, возвышенное или общедоступное, сделанное со вкусом или безвкусное, величественное или ничтожное — все это — стихи и музыкальные пьесы, картины и орнаменты, люди и ландшафты, строения, скверы, танцы — относится к области эстетики как отдельной науки.

Но эстетическая ценность и малоценность во всех их разновидностях относятся к предметам не постольку, поскольку они суть *реальные* предметы, но лишь постольку, поскольку они *даны как феномены*. Она присуща *слышимым* звукам симфонии — звукам как феноменам, — а не колебаниям воздуха, на которых они основаны. Статуя имеет эстетическое значение не в качестве реальной каменной глыбы, но как то, что *дано* созерцающему, как изображение человека. И эстетически совершенно безразлично, что актриса, играющая Гретхен, стара и безобразна, а видимость цветущей молодости создается только благодаря ухищрениям туалета, румянам и свету рампы — вопрос здесь сводится к тому, как она выглядит на сцене, а не в реальности.

Так как эстетическая ценность или малоценность основана, таким образом, не на *реальных*, а на *феноменальных* особенностях предмета, то тем самым предначертана и возвышеннейшая задача эстетики как отдельной науки. Она должна исследовать эстетические предметы, в первую очередь, в соответствии с их феноменальными особенностями. Пусть звучит тривиально, что эстетика должна анализировать предметы как феномены. Однако рассмотрение истории эстетики — даже если брать только историю эстетики как отдельной науки — показывает, что такое рассмотрение феноменов как исходного пункта никоим образом не является само собой разумеющимся. Широкие направления в эстетике ставят в центр своих рассмотрений ту мысль, что эстетическое — это *видимость*, что оно есть иллюзия. Но в тот самый момент, когда идея видимости

вводится в эстетику, не просто расчленяются эстетические феномены, но и вводятся реалистические точки зрения. С феноменальной стороны эстетический предмет не есть видимость. В случае видимости — например, когда луна считается размером с тарелку — феномену приписывается реальность, какой он не обладает. В случае же с эстетическим, напротив, пейзаж на картине схватывается не как реальность, не как нечто действительное, которое впоследствии оказывается недействительным, но как *изображенный* пейзаж, как пейзаж, данный в качестве изображенного. Стоит лишь в эстетику ввести идею иллюзии, мысль о противоположности между данной действительностью и фактической недействительностью, как область феноменального мы покидаем.

Или еще один пример: значительная часть психологической эстетики понимает произведение искусства как комплекс представлений, картину, например, — как соединение ощущений цвета, впечатлений формы, как ассоциацию и слияние впечатлений. Такое понимание означает отказ от феноменологической установки. Не дано ни ощущений, ни ассоциаций, ни слияний — даны, напротив, *объекты*: изображенные пейзажи, мелодии, люди и т. д. И если, например, спрашивается о том, на основании чего мы придаем ценность изображению пейзажа, то это основание можно найти в настроении ландшафта, в колорите, в распределении масс — следовательно, в артикулированных моментах, которые можно непосредственно выявить в феноменах. Таким образом, только путем возвращения к моментам, образующим произведение искусства *как феномен*, разрешимы вопросы эстетики как отдельной науки.

Но тем самым — и это является третьим примером антифеноменологической установки — эстетике как отдельной науке отказывают и в том методе, который стремится разрешить все эстетические вопросы, исходя из *переживания*, путем анализа переживания. Хотят, например, узнать, в чем состоит сущность *трагического*. Является ли действительно ответом на этот вопрос, если я вместе с Аристотелем (который в этом пункте мыслил исключительно психологически) указываю, что трагическое вызывает страх и сострадание, а благодаря им — очищение страстей? Не подобен ли этот ответ

тому, который на вопрос: «Что есть сущность молнии?» — отвечает: «Сущность молнии состоит в том, что она вызывает ужас и страх, когда ударяет в землю рядом с кем-нибудь»! В обоих случаях вместо указания на то, что вещь *есть*, в качестве ответа указывается на то, как она *психологически действует*. То, что конституирует трагическое, например, у Шекспира, суть определенные моменты строения драматического действия, следовательно, нечто в самом объекте, а не психическое воздействие. Это воздействие лежит за пределами проблемной области эстетики как отдельной науки. Было бы, разумеется, безрассудным закрывать глаза на эти проблемы психического воздействия эстетических предметов, на проблемы переживания, стремиться отодвинуть в сторону все утонченности анализа эстетического переживания в том виде, как они осуществлялись в течение последних десятилетий, начиная с Ницше и благодаря ему. Здесь заключаются существенные эстетические проблемы — но только они не относятся к эстетике как отдельной науке. Эти и многие другие проблемы, такие, как возникновение произведения искусства в сознании художника и воспринимающего это произведение, индивидуальные различия в восприятии произведения искусства, относятся, скорее, к эстетике как *области применения психологии*. И здесь, наряду с феноменологическим методом, действительно, вступают в права всевозможные эмпирические и экспериментальные методы в том виде, как они были сформированы психологическими изысканиями последнего поколения.

В пределах же эстетики как отдельной науки, там, где речь идет о структуре эстетических и художественных предметов и их ценностной определенности, к цели ведет только анализ самих объектов. Феноменологическая эстетика стоит здесь полностью на почве *объективизма*, который около десяти лет тому назад был программным образом выдвинут Дессуаром, и которому Утиц посвятил обстоятельное исследование.

В том, что эстетика исходит из объекта, она согласуется с искусствоведческими науками. Им никогда не свойственно выдвигать на передний план переживание или растворять объект в представлениях. С давних пор они видят свою существенную задачу в анализе феноменального объекта. Историк искусства анализирует расположение складок одеяния, выражение, лик Мадонны, историк музыки — строение симфонического произведения и т. д.

Но феномен для историка искусства и для эстетика является общим лишь как исходный пункт. Ни отдельное произведение искусства, ни определенная картина Боттичелли, ни баллада Бюргера, ни симфония Брукнера интереса для эстетика не представляют, но представляют интерес сущность баллады вообще, симфонии вообще, сущность различных видов рисунка, сущность танца и т. д. Он интересуется *всеобщими структурами*, а не отдельными предметами. А наряду с этим — *всеобщими закономерностями* эстетических ценностей, принципиальным способом того, как они обретают фундамент в эстетических предметах.

Но каким образом эстетика может пробиться от анализа предметов к подобным всеобщим структурам и закономерностям? Тот метод, что стремится достичь результатов сверху, исходя из одного-единственного высшего принципа, например: искусство есть подражание, или эстетически ценным является единство во многообразии, — этот метод сейчас уже давно оставлен и не нуждается больше в обсуждении. Поэтому есть искушение испытать обратный путь, подойти к этой проблеме не сверху, а снизу, действовать *индуктивно*. Например, для того, чтобы установить всеобщую сущность трагического, обращаются к трагическому у Софокла, Расина, Шекспира, Шиллера и т. д., и то, что обнаружится повсюду и у всех, — то и есть сущность трагического.

Однако этот индуктивный путь — сколь бы часто его не пропагандировали — связан с промахом: ибо для того, чтобы иметь возможность выявить трагическое даже у одного-единственного драматурга, нужно уже имплицитно быть знакомым с сущностью трагического. Почему ее ищут обычно в «Гамлете» или «Макбете», а не в «Сне в летнюю ночь»? То, что в одной драме люди остаются жить, а в другой — умирают, еще не служит этому достаточным основанием; из-за насильственной смерти Полоний или, тем более, Розенкранц и Гильденстерн не станут, например, считаться трагическими фигурами наряду с Гамлетом. Следовательно, должно быть возможным обнаружить сущность трагического уже в *отдельном* произведении искусства, а не только в череде драм. Наряду с *отдельным анализом* трагического произведения искусства, как его проводят историки

литературы, должна существовать и возможность в одной-единственной работе открыть *всеобщее*, всеобщую сущность трагического. И это действительно имеет место. Возьмем для сравнения другую науку: математик проводит две пересекающиеся прямые линии; в таком случае он, возможно, интересуется этим конкретным случаем двух прямых, а возможно, хочет установить, под каким углом пересекаются эти две прямые линии, — подобно тому, как историк литературы анализирует отдельное произведение искусства в его индивидуальных особенностях. Но математик может и прояснить для себя на этом отдельном примере *всеобщий* закон, гласящий, что две прямые линии всегда пересекаются только в одной точке, он может на этом отдельном примере *усмотреть* сущность отношения между точкой и прямой в Евклидовом пространстве. Подобным же образом и в каждом отдельном трагическом произведении искусства можно усмотреть всеобщую сущность трагического: отдельное произведение искусства становится словно бы прозрачным. Мы смотрим сквозь него — а оно становится просто символом сущности постигаемого нами в нем трагического.

В этом заключается еще одна особенность феноменологического метода: он достигает своих закономерностей не из некоторого высшего принципа, хотя и не через индуктивное накопление отдельных примеров, но благодаря тому, что он на *отдельном примере усматривает всеобщую сущность, всеобщую закономерность*.

Первый признак феноменологического метода заключался в том, что он придерживается феноменов, что он занят исследованием феноменов. Второй признак состоял в том, что он стремится постигать эти феномены не в их случайной и индивидуальной обусловленности, но в их сущностных моментах. Третий признак — в том, что эту сущность следует постигать не через дедукцию и не через индукцию, но через *интуицию*.

Однако же — как часто возражали — не слишком ли облегчают себе задачу, выставляя требование интуитивного постижения сущности? Такая интуиция кажется наиболее удобным вариантом из возможных. По-видимому, для этого не требуется никакого продолжительного изучения, никаких обширных познаний. Смотрят на

произведение искусства и усматривают в нем сущность трагического — берется рисунок, и в нем усматривается сущность рисунка. Вместо исследования — интуиция, вместо знаний — интуиция, вместо доказательства — интуиция.

Подобные упреки обходят трудности интуиции в двух направлениях: требуется привести *объект* в правильное состояние с тем, чтобы на его примере можно было интуитивно постичь всеобщую сущность, но прежде требуется привести в правильное состояние еще и исследующего *субъекта*, с тем, чтобы он вообще мог *реализовать* правильную интуицию.

Если объект — произведение искусства — созерцается как целое, то никто не будет в состоянии постичь в нем какую бы то ни было сущность. Чтобы достичь такого постижения сущности, его необходимо *анализировать*. Следующий момент феноменологического метода состоит в том, что он означает не просто усмотрение сложных предметов, но одновременно и *анализ*. Столь простым, как в том примитивном математическом примере, в случае с которым требуется лишь созерцание геометрической фигуры, чтобы вывести всеобщий закон, согласно которому две прямые линии пересекаются только в одной точке, — столь простым постижение сущности эстетических феноменов не бывает. Только путем продолжительной, трудоемкой работы можно, например, проанализировать, что́ в произведении искусства является моментами, образующими трагическое. Чтобы обнаружить эти сущностные элементы трагического, придется мысленно варьировать драматическое действие. И придется привлекать трагическое из различных времен и у различных народов, а также в других видах искусства, в исторических событиях, а, возможно, и в природе, чтобы в чистоте постичь сущностные элементы трагического. Иначе может случиться так, что, например, особая разновидность трагизма у Шиллера будет принята за сущность трагического *вообще*. Тот, кто фактически анализирует лишь отдельное произведение искусства или работы одного художника и пренебрегает другими художниками и другими временами, подвержен опасности принять случайное и обусловленное временем за сущностное и общезначимое.

И еще одна опасность угрожает игнорирующему развитие: опасность, исходящая от *многозначности* и *изменений* языкового выражения. Возможно, в другие времена

трагическим называлось не то, что мы называем трагическим сегодня. Здесь следует установить, не скрывается ли за одним и тем же названием совершенно разнородное, означает ли в античности и сегодня трагическое одно и то же, или же речь идет о различных феноменах, сущностный анализ которых оказывался бы, конечно, тоже различным. Здесь недостаточно просто сидеть, подперев голову рукой и созерцать, — все это требует всеобъемлющих познаний и обширной предварительной работы.

Однако значение внесения исторических фактов в феноменологический метод имеет чисто негативную природу, — путем расширения исторического базиса оно должно избавлять от ошибок в постижении сущности трагического. Принципиально же то, что сущность трагического можно совершенно достоверно и однозначно усмотреть на примере отдельного произведения искусства, без обращения к историческому развитию.

И тем не менее, действительно ли историческое в пределах феноменологического метода имеет только это методически-негативное значение? Действительно ли только к этой всегда остающейся равной самой себе и вневременной сущности обращается феноменологический метод?

Ставя этот вопрос, мы сталкиваемся с вызвавшей большие дискуссии проблемой: с вопросом *отношения между феноменологическим методом и историей*. Исходя из достигнутых до сих пор точек зрения, отношение между историей трагического и сущностью трагического может состоять только в следующем: подобно тому, как всегда равная самой себе сущность треугольника конкретизируется в отдельных треугольниках с совершенно различной длиной сторон, так и всегда равная самой себе сущность трагического (или всегда равная самой себе сущность различных модификаций трагического) конкретизируется в весьма различных формах у Софокла, у Шекспира, у Расина, у Шиллера и т. д. Крестной матерью такой концепции сущности была именно эта *платоновская идея*, и как у Платона, так и в феноменологии образец математики с ее аисторическими понятиями стал решающим для формирования понятия сущности.

Но исходя из такого понимания сущности, мы никогда не достигнем понимания действительного исторического развития. Развитие трагического у Шекспира — от чисто

внешних особенностей в ранних трагедиях, через «Ромео и Джульетту» до «Короля Лира» — не есть просто скачок от одного понимания трагического к другому, и есть нечто большее, чем только изменчивая конкретизация всегда равной сущности трагического, хотя и то и другое, конечно, играет свою роль. Ведь действительное развитие есть нечто иное — нечто такое, к чему нельзя подойти со *статическим* понятием сущности, истоки которого в математике, но можно лишь с *динамическим*. Пусть биологический пример прояснит это: младенец, юноша, зрелый мужчина, старик — всех их, конечно же, можно понимать как формы всегда одинаковой сущности человека, так как все они суть люди; но сказано ли этим что-то определяющее? Не следует ли здесь применить такое понятие сущности, которое схватывает сущность самого человека как нечто саморазвертывающееся, саморазвивающееся? Соответственно, развитию трагического нельзя воздать должное, если выявлять только всегда одинаковую сущность трагического — само трагическое следует рассматривать как способное к изменению, внутреннему преобразованию, развитию. Только после того, как благодаря этому сущность трагического сделается текучей, можно будет понять развитие трагического — только в таком случае сущностное понятие станет вспомогательным средством исторического рассмотрения. Платоновская идея, застывшее платоновское понимание сущности является основополагающим для принципов эстетической науки. Но если достижения эстетической науки требуется сделать плодотворными для рассмотрения исторического развития, то для этого требуется смягчение платоновской идеи гегелевским духом.

Но все эти различения, анализы и постижения могут быть выполнены только достаточно подготовленным для этого *субъектом*. Возможно, что все эти интуиции, необходимые для исследования сущности, не были бы настолько трудными, если бы субъект вообще с самого начала был в состоянии их реализовать. Но для этого необходимо пройти долгий путь обучения сущностному анализу — воспитание, отличающееся от того, что имеет место в случае с другими методами, однако не менее трудное. Необходимо действительно научиться высматривать важные моменты, не допускать выводов из побочных точек зрения и из предрассудков, держаться феноменов и

только феноменов. Однако же такую школу нельзя пройти, слушая лекции по эстетике или психологии, или путем усвоения чужих мнений или исторических знаний, но можно только через *самостоятельную деятельность*, через самостоятельные анализы. И поэтому, конечно, ничем не обоснован упрек в том, что феноменологический метод слишком облегчает себе работу.

Правда, с этой необходимостью школы и таланта, требующихся для того, чтобы усмотреть результаты феноменологического метода, совпадает и не поддающийся устранению недостаток этого метода: *нет никаких объективных критериев* правильности найденных результатов. Это не означает, что результаты этого метода имеют чисто субъективную природу — они субъективны лишь постольку, поскольку нет никаких объективных средств навязать их тому, кто им противится. Чей взор затуманен, кто не прошел необходимой школы и не обладает необходимым дарованием — тот не в состоянии постичь правильность полученных результатов. Ему нельзя доказать, что эти анализы правильны. Можно лишь попытаться открыть ему глаза, постепенно подвести его к результатам, которые позволяют ему достичь правильной субъективной установки, но эти результаты нельзя продемонстрировать каждому так, как можно продемонстрировать растения, или камни, или физические эксперименты.

Мы избалованы этим, так сказать, демократическим характером естествознания — мы полагаем, что результаты должны быть доступны каждому, у кого достаточно усидчивости и тех логических способностей, какие мы принципиально предполагаем общезначимыми. Такая доступность неверна в подлинном смысле даже для истории: духовное усвоение этого материала доступно любому, но понимать такие сложные человеческие типы, как Валленштейн, Ришелье, Фридрих Великий, дано совсем немногим. Привыкший мыслить только в обычных поверхностных психологических категориях никогда к таким личностям не приблизится — даже там, где это уже продумал какой-нибудь крупный историк. В еще большей мере, чем понимающие науки о духе, аристократическую природу имеют науки, опирающиеся на феноменологический метод. Даже те сущностные моменты, что уже были усмотрены другими, не в состоянии усмотреть тот, у кого отсутствует соответствующее дарование.

Этот аристократический характер феноменологического метода сопряжен с некоторой трудностью для его использования, но не служит возражением против его правильности. Если это правильный, соответствующий фактам метод, то следует примириться со всеми проистекающими из него недостатками — нельзя же следовать некоторому неадекватному методу только потому, что его результаты, *если* бы они оказались правильными, были бы легче доказуемы для не желающего его признавать.

Что феноменологический метод действительно ведет к цели, явствует из того, что, в конечном итоге, все результаты, достигнутые в ходе истории благодаря устойчивым искусствоведческих и эстетическим взглядам, были найдены путем феноменологического погружения в сущность фактов, даже если открыватели этих взглядов не осознавали этого и приводили совсем иные, по большей части обусловленные временем, обоснования для своих результатов. Непреложное в *Лессинговом* разделении поэтического и изобразительного искусства было достигнуто путем неосознанного применения феноменологического метода. Где он, в угоду аналогиям между этими двумя видами искусства, оставляет этот метод, там начинаются его заблуждения, например, когда он рассматривает цвета как признаки предметов. Так и исследования *Шиллера*, посвященные изяществу и достоинству, возвышенному, наивному и сентиментальному, представляют собой блестящие примеры феноменологических анализов в той мере, в какой ему не испортили концепцию кантовские конструкции. То же самое, если привести еще один пример, относится и к лучшим достижениям теорий искусства *Фидлера* и *Гильдебранда*, несмотря на то, что они, на первый взгляд, совершенно иначе обосновывают феноменологические интуиции. Все такого рода познания были получены не [выведением] сверху, не [индуктивным путем] снизу, но посредством *сущностной интуиции*.

Именно то, что подобных результатов оказалось возможным достичь феноменологически в те времена, когда применялись принципиально иные методы, показывает, что феноменологический метод не ищет свой путь совершенно в стороне от

других методов. Скорее он находится посредине, между эстетикой снизу и эстетикой сверху. С эстетикой снизу его связывает ценность, придаваемая им подробнейшему наблюдению, воля к неконструктивному описанию фактического. Но это фактическое есть не содержание случайных частных наблюдений, но сущность, которая обнаруживается и реализуется в единичном. Однако тем самым феноменологическая эстетика сближается, в свою очередь, с эстетикой сверху. Ибо как эстетика сверху пришла к своим высшим принципам — например, к принципу единства во множественности? Только на первый взгляд, путем метафизического размышления. В действительности же, на ряде примеров она постигает, что эстетическая значимость зиждется на одном из таких принципов. Ее ошибка заключалась лишь в том, что усмотренное в единственном примере она тотчас обобщила, вновь оставила ориентацию на проникновение в сущность фактов и положила в основание эстетики этот однажды полученный принцип. Так метод сверху, выбрав в качестве фундаментального принцип «искусство есть отражение», не только превращает интуицию, постигающую *одну* из сторон живописи и скульптуры, в *единственный* принцип живописи и скульптуры, но и безрассудно переносит его на все искусства — на поэзию точно так же, как на архитектуру, орнамент или музыку — и тем самым сводит его ad absurdum. Тяга к системе, желание как можно скорее прийти к замкнутой системе эстетики, делает ее слепой по отношению к многообразию ценностных моментов и эстетических форм.

Феноменологическая эстетика также не хотела бы отречься от *системы*, но она не может поместить ее в свое основание. Сначала она должна исследовать единичное. В каждом искусстве и в каждой области природы следует отдельно разыскать ценностные моменты и их существенные формы — тогда достоверно обнаружится, что они не образуют хаотического беспорядка, но что здесь всегда повторяется небольшое число эстетических принципов, которые всякий раз, в зависимости от вида и структуры соответствующего образования искусства или природы приобретают форму совершенно по-разному.

Вот последнее, чего может достигнуть эстетика как отдельная наука: она может охватить всю эстетическую область при помощи небольшого числа ценностных

принципов. Далее эстетика как отдельная наука идти не может — вопрос о значении и происхождении этих принципов она передает эстетике как *философской* дисциплине.

Эта эстетика *как философская дисциплина* относится к эстетике как отдельной науке так же, как натур*философия* к естественной *науке*. Естествознание предполагает существование внешней природы и исследует ее законы. Так и эстетика как отдельная наука предполагает факт эстетической ценности и стремится исследовать ее принципы. Натурфилософия, со своей стороны, исследует *существование* этой внешней природы, она постигает ее реалистически или идеалистически, как явление веши самой по себе или как конструкцию из восприятий, она рассматривает *законы* этой природы как обобщения фактов или как формы внешних закономерностей — точки зрения, совершенно нерелевантные для естествознания. Подобным же образом философская эстетика относится к основаниям эстетики как отдельной науки, к эстетической ценности и эстетическим ценностным принципам. Она создает идею в отношении эстетической ценности — но не предполагает ее. Вместе с Платоном она рассматривает ее как отражение небесного в земном, вместе с Шеллингом — как представление бесконечного в конечном, или вместе с Кантом сравнивает эстетическую ценность с другими ценностными категориями — с благим и приятным — и устанавливает ее философское место.

Я не считаю, что феноменологический метод должен сказать последнее слово при ответе на эти философско-эстетические вопросы, но он предоставляет необходимую помощь при решении некоторых неизбежных предварительных вопросов. Есть совершенно определенные философско-эстетические группы проблем, для решения которых значим феноменологический метод: эстетический мир — эстетические предметы и эстетические ценности — даны как феномены и рассматриваются в эстетике как отдельной науке лишь в качестве таковых. Но можно поразмыслить и о том, что *как* феномены они суть феномены *для некоторого* Я; что это есть Я, противостоящее пейзажу на холсте, что это есть Я, которое извлекает из себя трагическое, вкладывая его в драматическое действие. И теперь можно размышлять в отношении тех *актов*, где через Я

реализуется подобная структура феноменального мира. Рассмотрим, например, отношение между словом и значением. Если мы всмотримся *в этот феномен*, то нам придется сказать: слово *имеет* свое значение. Но можно также размышлять над этим феноменом в его зависимости от Я, так, что Я есть то, что *наделяет* слово его значением, впервые *создает* эту сопринадлежность, которую называют отношением слова и значения. Теперь можно поинтересоваться теми актами, где благодаря Я создается это отношение — в приведенном примере, следовательно, смыслонаделяющими актами — и анализировать их далее. Но и при таком исследовании тех актов и функций, где Я строит эстетический мир, речь идет не о случайных индивидуальных фактах, а в случае с нашим примером — не о том, что человек случайным образом связывает такое-то слово с таким-то значением. Здесь рассматриваются *сущностно необходимые* акты, благодаря которым слово вообще обретает значение. Такого рода *проблемы конституирования* не разрешимы путем феноменологических анализов, и они относятся к области эстетики как философской дисциплины.

Однако первая и существенная проблемная область феноменологического метода в области эстетики лежит в сфере эстетики как отдельной науки. Ведь эстетика как частная наука представляет собой, пожалуй, наиболее предпочтительную область применения феноменологического метода вообще. Стоит лишь в игру вступить вопросам реальности, как, например, в естественных науках, или вопросам выводной, доказательной зависимости, как в математике, и на первый план выходят другие методы. Эстетическая наука — одна из немногих дисциплин, которая не стремится к исследованию реальной действительности своих предметов, но для которой решающими являются феноменальные особенности. Если феноменологический метод где-нибудь и может продемонстрировать, на что он способен, то именно здесь.

Задача моего доклада состояла в том, чтобы поставить на обсуждение не результаты применения феноменологического метода в эстетике, но его интенции, то, что он *может* достичь. Говоря только о методе и ничего не говоря о результатах, я кажусь себе зазывалой перед ярмарочными палатками, который расхваливает перед прохожими

то, что они смогут увидеть в его палатке, если только решатся войти в нее. Можно поверить, что действительно увидишь все это, если войти внутрь, можно пожимая плечами пройти мимо — но только вошедшему может открыться, есть ли там все примечательное, что сулил зазывала. Поэтому и окончательная проверка всего представленного мною как существенное для феноменологического метода заключается не в методических обещаниях, но в его применении к отдельным проблемам, рассмотрение которых не могло входить здесь в мою задачу.

Перевод с нем. В.А. Куренного под ред. Б. Скуратова по изданию: Geiger M. Phänomenologische Ästhetik // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XIX (1925). (Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 16. -18. Oktober 1924. Bericht.) S. 29-42.

Впервые перевод был опубликован в кн.: Антология реалистической феноменологии. М., 2006. С.331-345.

Сергей Дурылин

Троицкие записки

(Три фрагмента)

Мы предлагаем к публикации три фрагмента из дневника выдающегося представителя русского религиозного ренессанса, чьё имя только сейчас входит в подлинный научный оборот – Сергея Николаевича Дурылина[394]. Его онтология, антропология и эстетика, замысленная и лишь отчасти проговоренная чуть ранее, в предвоенный и предреволюционый период, формировалась в крайне сложный момент конца 1910-х годов. Сложность эта была обусловлена прежде всего самим историческим контекстом эпохи. Во-первых, в стране произошел государственный переворот, и к 1918 г., по крайней мере в России, стала очевидна и трагическая невозможность возврата к предшествующей «цветущей сложности»[395], и требовался новый язык описания для сложившегося разлома между эпохами; причём, понятно, большевистский «новояз» Дурылина совершенно не удовлетворял. Во-вторых же и в данном случае в главных – сам Дурылин переживает в этот период болезненный кризис, нашедший свое отражение как в его художественной прозе (цикл «Три беса»), так и в дневниковых записях, послуживших впоследствии основаниями к теоретическим штудиям конца 1919-го–1920-х годов.

В двух словах этот кризис может быть выражен так: красота (в замысле, в терминологии самого Дурылина – «в бытии») мира и человека – и безобразие мира и человека в его наличном состоянии, «в бывании»; невозможность совместить в одном

---

[394] См. о нем: С.Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. I. Исследования / Сост., ред., предисл. Анны Резниченко. М.: Модест Колеров, 2010. См. также: *Резниченко А., Резвых Т.* Метафизическая проза Сергея Раевского: истоки и параллели // Дурылин С.Н. Рассказы, повести и хроники / Сост., вступ. статья и коммент. А. Резниченко и Т. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 3–46.

[395] Хотя, замечу, что «сложность» эта продлилась de facto ещё лет на пятнадцать, и Дурылину посчастливилось поучаствовать и в бердяевском ВАДКе (См. об этом: *Степун Ф.А*. Бывшее и несбывшееся. Т. II. Нью-Йорк: Изд-во им. А.П. Чехова, 1956. С. 271–272), в лемановском «розановском» кружке, и в Шпетовском ГАХНе – между приговорами и ссылками.

мире культуру (красоту, созданную человеком, - и так часто оборачивающуюся безобразием: бываниeм и небытием) – и благодать. Напомню, что путями преодоления этого кризиса для Дурылина стало общение и переписка с преп. старцем Оптинским Анатолием (Потаповым); принятие священства в марте 1920-го года, близость к Мечёвской общине, - и активнейшее, культурнейшее и до сих пор ещё неоценённое прозаическое, поэтическое и теоретическое творчество. Искус полного *отказа* от культуры – нигилистический, толстовский искус – по счастью, мыслителем был уже в свое время преодолен. Путь же *синтеза* культуры и веры, столь чаемый, наверное, всем русским религиозным ренессансом, оказался невероятно сложен, становясь порою антиномией.

В «Троицких записках» - много героев. Но лишь двое становятся и полюсами притяжения, и связующим центром повествования. Это – В.В. Розанов и свящ. П.А. Флоренский[396]. И если первый описан в дневнике почти житийно, почти агиографически (ибо Дурылину довелось, с дотошностью хрониста, описать весь скорбный процесс его угасания и смерти – да и хоронить великого русского эстетика и еретика), то второй воспринимается (и описывается) как что-то чужое, чужеродное: «кристалл», «минерал», «холодный» - и это при учете восторженнейшего восприятия Дурылиным «Столпа» (Дурылин вообще умел и любил восторгаться и очаровываться). Однако Флоренский к этому времени (т.е. к 1918–1919 гг.) строит свою эстетику: 1 мая 1918 года в МДА начинается чтение лекций Флоренского «Философия культа», включающую и лекцию «Иконостас». Однако сам текст «Иконостаса» в том виде, в котором мы его знаем теперь, сложился для описываемого нами времени достаточно поздно, 17 июня 1921 г. — 29 августа 1922 г.[397] Правда, А.Г. Дунаев, комментатор «Иконостаса», утверждает, что «Первые наброски идеи “Иконостаса” относятся уже к 1912 г.»[398], но собственно работа над началом «Иконостаса» относится к 17 июня 1921 года.

В октябре 1919 г. Флоренским продумывается и пишется другой важный трактат по эстетике: «Обратная перспектива» – но в сентябре 1919 же года Дурылин пишет *свою*

---

[396] Письма С.Н. Дурылина к П.А. Флоренскому была в свое время опубликованы и откомментированы С.М. Половинкиным: Половинкин С.М. София С.Н. Дурылина и свящ. Павла Флоренского. Приложение: Письма С.Н. Дурылина к свящ. Павлу Флоренскому // С.Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. I. Исследования. С. 199–208; необъятная же по проблематике и глубине тема «Дурылин и Розанов» ещё ждет своего благодарного исследователя.

[397] См. об этом: *Дунаев А.Г.* Комментарии к «Иконостасу» // *Флоренский П.А.,* свящ. Сочинения в 4-х тт. Т.2 / Сост. и общ. ред. игум. Андроника (Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёвой. М.: Мысль, 1996. С. 774.

[398] Там же.

эстетическую работу: «Иконопочитание в Древней Руси», а чуть ранее, в апреле, читает курс лекций об иконе – теме, чрезвычайно близкой автору «Иконостаса» и, по сути, раскрывающей изложенное конспективно в дневниковых записях Дурылина: «Понед<ельник>. 15 <апреля>. Пошел в 3 в Данилов <монастырь>. Лекция 1-ая – История Лика Христова. <…> Вт<орник>. 16. В Дан<иловом>. <…> 2 лекция – Учение Церкви об иконе. Ср<еда>. <…> 3 лекция – сущность иконы. Живопись = картина. Сатанины иконы. Одобрил Владыка. Четв<ерг>. 18. <…> 4 лекция. Икона и иконный мир. Жизнь Рублева <…> Пят<ница>. 19. 5 лекция. "Троица". Иконописец. Выводы»[399]. Тексты лекций, к сожалению, не выявлены и возможно утрачены, но их идейный комплекс соразмерно отражен в публикуемых фрагментах «Троицких записок».

Причина обращения к эстетической проблематике двух мыслителей, столь несхожих, известна. Если Флоренский всегда был (и есть!) строителем философской системы, зодчим философского здания – будь то «Столп» или «Водоразделы», - то Дурылин – «разрушитель систем», «разбиватель стёкол», «…плохой чтец философских сочинений, – такой плохой, что никогда не мог прочесть до конца "О понимании" и безнадежно тосковал за "Оправданием добра". "Система философии" мне, признаться, всегда казалась огромной могилой, куда пытаются закопать клейкие листочки и сердечные слезы живого бытия»[400]. Оба философа: и систематик, и эссеист, были инициированы к своему, столь разному по стилю философскому высказыванию, одним и тем же событием: практически первым показом зрителю Рублевской «Троицы». Этот факт описан в дневнике. И этот факт приводит, в результате, к знаменитой максиме Флоренского: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: "Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог"»[401]. И в эстетических системах Флоренского и Дурылина, при всем их кажущемся сходстве и взаимозаимствовании, на поверку оказывается больше различий, чем сходств.

Я не буду останавливаться специально на эстетике и иконологии Флоренского, ибо литература вопроса здесь достаточно велика – начиная с классической работы Б.А.

---

[399] *Дурылин С.Н.* Троицкие записки // МА МДМД. КП–2057/1. Запись от 25 апреля; даты в записках соответствуют датам прочитанных лекций. Этот план лекций интересно сопоставить с планом «Иконостаса» свящ. П.А. Флоренского, опубликованном в комментарии к этой работе: *Дунаев А.Г.* Указ. соч. С. 774–775, а комплекс дурылинских идей – с самим «Иконостасом» и «Обратной перспективою».

[400] МА МДМД. Фонд П.П. Перцова. КП–322/4. Л. 12–18. Это письмо Дурылина к П.П. Перцову от 26–27 августа 1939 года; о лукавстве Дурылина в этом случае мне уже приходилось писать.

[401] *Флоренский П.А., свящ.* Иконостас // *Флоренский П.А.,* свящ. Сочинения в 4-х тт. Т.2. С. 446.

Успенского «О семиотике иконы», опубликованной в 1971 году в Тарту[402]. Эстетика Дурылина практически не изучена, и лишь в самых новейших исследованиях сформулированы первые подходы к ней[403]. Настоящая публикация призвана восполнить этот пробел.

***

Необходимые пояснения по поводу биографических реалий и упоминаемых в тексте имён современников Дурылина: *Юрий Александрович* – граф Юрий Александрович Олсуфьев (1878–1938), русский искусствовед и реставратор. В доме Олсуфьевых в Сергиевом Посаде на ул. Валовая, 8 (примерно на одинаковом расстоянии от домов Розанова и Флоренского и в пяти минутах ходьбы от Троице-Сергиевой Лавры) Дурылин жил в качестве домашнего учителя сына Ю.А. и С.В. Олсуфьевых *Миши*: М.Ю. Олсуфьева (1903–1983), будущего эмигранта и археолога. *Fou d'elle* – шуточное прозвище друга и корреспондента Дурылина, сына хранителя леонтьевского наследия о. Иосифа Фуделя, впоследствии – автора исследований по истории русской мысли и мемуариста *Сергея Иосифовича Фуделя* (1901–1977). *Брат* – родной брат Дурылина Георгий Николаевич (1888–1949), в будущем – инженер-технолог.

Дурылинские «эстетические фрагменты» публикуются впервые по: *Дурылин С.Н.* Троицкие записки. Дневник 1918–1919 года // Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина. Коллекция «Мемориальный архив». Фонд С.Н. Дурылина. КП–2057/1. Лл. 6об.–7об.; 10–10об.; л. 15–17об. Рукопись исполнена угасающими чёрными чернилами в тетради в клетку в коричневой картонной обложке с коленкоровым корешком, скорописью, со многочисленными вычеркиваниями и вставками чернилами и карандашом. При настоящей публикации особенности дурылинского правописания (напр. *безформенный*) оставлены без изменений, как без изменения оставлены стилистика и пунктуация, написание прописными или строчными буквами, подчеркивания и иные выделения отдельных слов; характерные для Дурылина акцентированные ударения на гласных (напр. *что́*). Различия между версиями текста соразмерно отражены в текстологических

[402] *Успенский Б.А.* О семиотике иконы // Учен. зап. / Тарт. гос. ун-т. 1971. Вып. 284: Труды по знаковым системам. [Сб.] 5. С. 178–223.

[403] См. об этом: *Едошина И.А.* С.Н. Дурылин о Р. Вагнере, или Poietēs / Gezamtkunstverk // Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты: Исследования и материалы / Сост. и вступ. ст. А.И. Резниченко. М.: РГГУ; Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина, 2014. С. 189–198; *Резвых Т.Н.* Сергей Дурылин: размышления об онтологии иконы // Там же. С. 210–226; *Резниченко А.И., Резвых Т.Н.* Комментарии // Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900 – 1920 годов. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 811–892.

примечаниях. Квадратными скобками [], отмечаются дурылинские вставки, как правило, поверх строки, угловыми <> - границы публикаторских вставок.

А.И. Резниченко

Сергей Дурылин

Троицкие записки

(Три фрагмента)

23-го <декабря> воскресенье.

Вчера отслужил панихиду над гробницей м<итрополита> Филарета по нем, по старцам, по маме, папаше, няне, бабушке, Мише.

Вчера после обедни поставили на место Св. Троицу Рублева. По предложению Ю<рия> А<лександровича>, ее сперва наклонили над мощами преп. Сергия и приложили к ним, окропили св. водой. Богомольцы не заметили перемены, только какой-то мужичок, пораженный яркостью и силой красок, прошел было мимо, да остановился и усердно стал молиться. Он первый помолился перед подлинной иконой Рублева<,> пред светоносным образом! Вот перст Божий: не хотящие слышать Имени Божия открывают – после трех с половиной веков закрытия – образ богоносный, светолучный, непобедимо-исповедующий славу и красоту Божию! Я за всенощной увидал впервой икону. «Свет» ее и венцы сияли, как золото, и тяжкие золоченые оклады окружающих икон кажутся пред золотом ее – оземленными, беспомощными, грубыми, медными. Пурпур среднего ангела – в храме – представляется тяжелым, как царская порфира. Лики – тихая, постоянная, на землю глянувшая горняя высота. Среди других икон и ликов – эта: видение, горнее явление, Богоявление. Она в храме – как будто ангел в толпе: тих, ясен, больше чу́ется, чем видится, незаметен. То, что не льнут к иконе, не склоняются все, [то, что ангел не заметен,] хорошо: иначе обуял бы страх, ужас должен бы напоить сердца – грубые, наши, потемненные сердца – и Ангел бы улетел. Явление Ангела в дольнем требует ангелоподобия в насельниках дольнего [если это не Ангел Суда и Гнева][1]. Не здесь ли тайна исчезновения иконы?

На Троицу Рублева – на Ангела Божия тихого – взирали тогда, когда поставлена была впервые икона, – сзади, искавшие ангелоподобия в житии своем или его

[1] Квадратные скобки С.Н. Дурылина

достигавшие[2]. Ангелоподобный подвижник, пр. Никон, умоляет ангелоподражательного художника написать Св. Троицу – и написать «во славу» собеседника Ангелов – препод. Сергия. Икона написана, освящена, водружена. Чтó же она есть, как не явное, запечатленное в красках, ангелоподобие подвижников, молитвенников, постников (и сам ее живописатель – «сопостник» другого подвижника), творимое и воздвигаемое под покровом Богоматери, в обители, Ею, Превысшей ангелов, посещенной, в обители земным ангелом, с небесными причащавшимся Св. Таин, устроенной? Чтоб в нашем климате холодном, морозном, северном, [в тяжкую зиму] выростить благоуханную Саронскую розу и лилию, нужна теплица, искусно построенная опытным садовником, нужен [в ней] воздух особый – теплый, благотворный, достигаемый[3] великим трудом работников теплицы, нужен любовный уход за первым слабым ростком[4] ожидаемого благоуханного растения, нужен труд, нужна любовь, нужна вера. На морозе, под ледяным ветром, из снежной глуби не вырастет роза. А мы удивляемся, почему тогда был Рублев, а теперь его нет. Разрушена теплица, нет садовников опытных, нет труда и веры садовничих, нет воздуха теплого и благоприятного для произрастаний – и нет Рублева, и нет новой Троицы, – нет уже в течение нескольких столетий, нет и не будет. [Но и та, что есть, – роза[5] ранее расцветшая, в ином, благодатном тепле, великой, обильной светом [и теплом] теплицы, построенной великим садовником, – и та, как может она стоять[6] ныне, в нашу зиму[7], одна[8] на холоде, когда нет около нее подвиголюбивых трудников былой великой теплицы?

Что есть «Св. Троица», писанная преподобным отцем нашим Андреем? Икона ли только? Во истину – икона, но что такое эта икона?][9]

К ангелам<,>[10] жившим на земле, сошедший [с неба] Ангел. [Ангелы здесь с земли взяты к Богу, а Ангел небесный, с ними живший своей светозарною плотью, – остался[11] с нами, с людьми]. [Некогда на него взирали, молились ему, лобызали края одежды его,

[2] Ранний вариант: *достигшие*
[3] После *достигаемый* зачеркнуто: *с* <великим трудом>
[4] Ранний вариант: *ростком слабым*
[5] Перед *роза* зачеркнуто: *уже выр<ащенная>*
[6] После *стоять* зачеркнуто: *на воздухе*
[7] После *зиму* зачеркнуто: *и холод*
[8] После *одна* зачеркнуто: *брошенная*
[9] Вставка на следующем листе (Л.8)
[10] Перед *к ангелам* зачеркнуто: *А та, что есть – это*
[11] Ранний вариант: *Он* <остался> *теперь* <с нами, с людьми>

ангелоподвижники земли; если и были, среди взиравших на Ангела люди, то – [люди], земными ангелами взглавляемые, наставляемые, руководимые – к ангельскому пути окормляемые. И потому праведно было их дерзновение видеть лазурные и пурпуровые одежды Ангела, созерцать весь облик его небесный – прямо, лицом к лицу. Одни на это подвигнуты были своим ангелоподобным житием; дерзновение других, не имевших еще этого жития, восполнялось избыточием ангелохвальных молитв подвижников и постников, с ними обитавших. Но вот пришла година[12] – и][13]

В ужасе и страхе священном наши предки, люди прежних веков, закрыли парчей земных царей – золотом – его боготканные одежды, не в силах на них смотреть, [не в силах вынести ангеликого вида]. Мы потеряли этот страх пред божественным, этот ужас пред богоявленным, – и вот мы сняли золотую земную порфиру с Ангела Небесного, оставшегося на земле, – и дерзаем смотреть безтрепетно и безстрашно на его небесные одежды, на его светоносную плоть? Не опалимся ли? не[14] помрачимся-ли окончательно? не будет ли нам сие во истину в осуждение? Ибо где наша вера, которая ослепляла бы нас взирать на безплотного? где наше упование на вожделенное будущее – обитание с ними, – упование, которое одно давало бы нам[15] дерзновение и здесь взирать на него? где[16] страх нашего взирающего ока, нашего на лики ангельские, на красоту ангельскую, вперяющегося взгляда? Ужели[17] можем сказать, что все[18] сие у нас есть? А если нет, то как смеем взирать? как смеем входить в алтарь, не будучи священнослужителями, приступать к престолу – с сердцем нечистым, с вхождением безнравным?

И, быть может, правее нас простецы, не замечающие, что Ангел с ними, но смиренно проходящие пред ним, не ведая, что это небожитель.

[12] Ранние варианты: <пришло> *время* <пришли> *века*
[13] Вставка на следующем листе (Л.8)
[14] После *не* зачеркнуто: *окончательно*
[15] После нам *зачеркнуто*: *позволение*
[16] После *где* зачеркнуто: *наш*
[17] После *Ужели* зачеркнуто: *мы*
[18] Ранний вариант: *мы*

<…>

30 <декабря> воскр<есенье>. 28-го я ездил в Хотьково с Мишей. Все, как прежде: чисто, тихо, кутия – зернышки, вечерня. Снега глубокие. Утром 29-го ходил к церкви, а оттуда – по насту, твердому и ослепительно-белому – к каменной бабе. Она в снегу – как будто из снега, из глуби черной – вышла и, как царица, озирает все кругом. Вспомнился милый и нелепый Fou d'elle. Ждали поезда – и Россия вспомнилась, как что-то круглое, сыпучее, безформенное. Формы были только от православия[19] и от строгой государственности. Сама же по себе Россия – огромное, мягкое, зыбучее, – не он, не она, а ОНО. Это «Оно» тут, на станции, в тулупах, в валенках, в казенных кирзачах <?> всыпáлось в поезд – а кругом сыпал снежок и снегом все опухло, обезкрáилось, стало круглым, белым, вязким, сыпучим. Взовьется метель – и[20] взобьет, вскружит, всклокочет – почему? зачем? куда? Вопросы безответны. Таков, снег, таковы люди. «Сколько их! Куда их гонит?»

И тонкая улыбка маленького старичка с изысканно-вежливым[21] взглядом:

Умом Россию не понять,

Аршином общим не измерить…

Конечно, не измерить: чтобы мерять, не знаешь, чтó нужно: сажени, что ли…

И, право, самое формоносное, четкое, ясное было на станции – собака: она подошла, неспешно пройдя меж тулупов, и остановилась подле меня и посмотрела умными карими глазами.

Дома сидели с Мишей у камина и мне пришло в голову. Улица. Идут тихие занятые люди – один с молитвой, другой с думой, третий просто с молчанием в душе, а ребенок – с улыбкой, идет Флоренский, идет Вас<илий> В<асильеви>ч[22] – и никто их не замечает.

Прокобенится на всю улицу пьяный, с рёвом, с пьяными слезами, с бранью – и его все заметят. Те – тихи и [оттого] незаметны, он шумен – и потому заметен. Так и в истории. Так называемые «герои» – Цезарь, Наполеон, Карл XII, теперешний Вильгельм –

[19] После *православия* зачеркнуто: *или*
[20] После *и* зачеркнуто: *понесет*
[21] После *вежливым* зачеркнуто: *лицом*
[22] *Вас<илий> В<асильеви>ч.* – Розанов.

просто пьяные истории. Оттого их и замечают, а как тихо прошли, какими тихими стопами святые, преподобные, праведные, мудрые… И «улица» их не заметила. А улица – наша историческая наука, наше общество, наша цивилизация.

Вчера поздно приехал брат и Вл<адимир> И<анови>ч. Ехали 5 часов. Сегодня были у обедни.

<…>

5 <января 1919> суб<бота>. «Святая любовь… просвещает и радует действием своим, по сказанному: “на него упова сердце мое и поможе ми, и процвете плоть моя”(Пс<алтирь>, 27, 7); и “сердцу веселящуся, лице цветет” (Прит<чи Соломоновы>, 15, 13). И когда человек весь бывает внутренно соединен и сраствореn с любовью Божиею, тогда и по наружному своему виду, на теле своем, как в зеркале изъявляет светлость души своей. Так прославился Моисей Боговидец». (Лествица. 30,17). Вот – разгадка тайны иконы. Чтó есть икона? Только это: «процвете плоть моя», «лице цветет». [«Диавол Мефистофель обезсмысливает все творение Божие и Самого Бога, лишая его перспективы, глубины обоснования и вырывая из почвы Абсолютного, все располагает в одной плоскости, все делает плоским и пошлым. Ведь что есть пошлость, как ни наклонность отрывать все что не зримо, от корней Его и разсматривать как самодовлеющее и след<овательно>, неразумное, т.е. глупое<«> – Фл<оренский>, 179)][23]

Человеческая природа изображена в разных своих состояниях: снизу вверх –

а) в сатанинском извращении: каррикатура, Гойя, Бердслей, Рувейр, [Пикассо.] Онтология так изображаемого человека есть «ад всесмехливый», [(Вел<икий> Пяток, вечерня, 2 стих<ира> на стих<овне>)] «столп злобы богопротивной», плоть есть похоть, члены тела, – инструменты похоти – студ действия, простые алгебраические значки демоножизни, адова существования (как у Пикассо). Духовность ада.

[23] [«*Диавол Мефистофель ~ Фл., 179)*]. – Вставка карандашом.

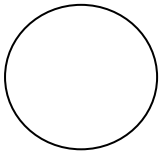
б) в душевно-телесно-духовном человеческом бытии. Сюда укладывается вся живопись портретная, жанровая и пр.; фламандцы и испанцы, Репин и Боровиковский; Гэнсборо и Серов. Здесь нет «сердца веселящегося» ни у изображаемых, ни у изображающих – а потому нет и «лица цветущего» этим веселием, от этого веселия, идущего из сердца и напояющего плоть. Если художники душевно-телесно, духовные, не имея в себе «сердца веселящегося», «сердца на Него – только на Него – уповающего», пытаются изображать святое бытие – ли́ки[24] людей, «внутренно соединенных и сраствореных с любовью Божиею» (пр. Иоанн) и светоносных, как Моисей, [если] пытаются изобразить внешне это веселие веселых о Господе, не имея [в себе] и не вожделея к этому подвигу снискания сего веселья, – то они пишут не иконы, не «плоть цветущую», но картины, тело красивое, ра́з-украшенное, при́-украшенное, при́-крашенное, т.е. не изнутри высветленно-опрекрасненное, а извне, снаружи привлекаемое к прекрасному.

в) иконное.

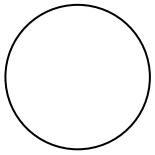
[24] После *лики* зачеркнуто: *лиц*

Схема:

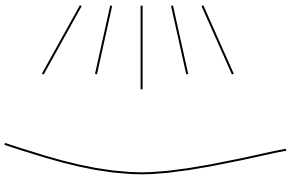
Сердце художника



Ум художника



Художник



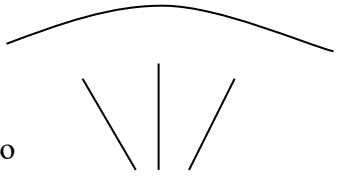
вымысел иллюзорная область

Картина

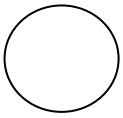
Икона

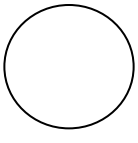
Сияние есть «цвет плоти»

Тело



Тело





Сердце

Сердце человека изображаемого

Икона вбирает в себя лучи от сердца изображаемого, изображающего и на нее молящегося: она есть «цветение плоти» всех троих ибо 1) изображенный на ней изображен в состоянии «сердца веселого» – т.е. в Боге 2) изображавший изображал своим взыскуемым (а часто и взысканным уже – как ап. Лука, Рублев, Алипий и др.) – веселием взыскавшего веселье – т.е. в Боге, 3) молящийся на икону обращает свой взор на нее не такой, каким он смотрит на себя и внешние предметы, как бы ни были они прекрасны сами по себе, а взор, изнутри взыскующий веселье, а молитвой (словами ее, священнодействием) залучающей веселье в душу[25] молящегося и чрез то преображающей ее, возводящей к веселиям святого и его художника, – т.е. опять-таки в Боге. Тут только и есть икона – в этой Троице – явления красоты в Боге. Посему 1) нет для нас иного подхода к иконе – и как к художественному произведению – как в молитве. Икона вне молитвы, без молитвы уже не икона и как худож<ественное> творение, но она тогда и не картина. Она – всяческий абсурд, ничто. 2) Писать икону может лишь тот кому ясно, чтó он пишет, чтó он хочет являть, когда ясно являемое, а являемое в иконе чрез «Плоть цветущую» – сердца веселие – сердце же веселое – Любовь Божия в человеке – любовь же Божия есть сам Бог: «Бог любы есть». Ясно же все это может быть лишь тому, кто сам – с-а-м – взыскует всего этого. Иначе сказать: иконопись – [особый] подвиг молитвенного делания, иконописание – жизнь в Боге, иконописец – подвижник. Таковы и были Рублев, Алипий, Дионисий, даже Ушаков считал в роду своем схимников и юродивых. 3) Невозможность написать икону мне, другому, третьему, – пиша икону, напишем картину. Их и пишут у нас с конца XVII ст. Но: а) в Дивееве – иконы, б) «Спорит<ельница> хлебов» у о. Амвросия – икона. 4) Молитва на икону есть акт триединого явления красоты Божией, любви Божией: Богоявление «Сердца веселого» чрез «плоть цветущую», – чрез икону. Троица Рублева – чрез «веселое сердце» Рублева и [чрез] ищущее (в сознании своей греховности) веселья сердце молящегося пред ней – являет и «Троическое Единство священнотайне» – поскольку явление Его вообще доступно человеку. 5) Пустынники были без икон: им открывалась ИКОНА НЕРУКОТВОРЕННАЯ – САМ МІР ГОРНИЙ.

[25] После *душу* зачеркнуто: *своего*

6) Икона есть всегда Боговоплощение: первая икона – НЕ-РУКОтворенный образ Спасителя. 7) Чудотворение Иконы – есть благодатный акт особого, промыслительного, недоведомого нам навсегда явления Плоти духоносной, непосредственно действующей. Чуд<отворная> икона Спасителя – как Он Сам, допускающий коснуться для целения к краю Его риз, к Его Плоти. Чудотворение есть предельное Освящение иконы: предельное оказательство, что она богоявила мір горний. Чудотворные иконы: а) или богоявлены= «явленные» или б) или писаны святыми (Троица Рублева, Успенье Петра М<итрополита>, иконы от ев<ангелиста> Луки).

В сийс<ком> подл<иннике> собраны как лучшие художественно, как истиннейшие, прориси чудотв<орных> икон. Чудотворение как бы Богом – признание истинности и подлинно-верности горнему прообразу этой иконы.

Чудотв<орных> икон больше чем знаем: всякая икона – потенциально чудотворная: акт чуд<отво>рения – со стороны испытующего оное – есть акт такой молитвы его пред этой иконой, которая[26] открывает ему[27] первообраз со стороны благодатности и силы того, – т.е. являет ему через икону – иконописуемого, непосредственно богообщает с ним и приобщает к силе того. Это и согласно с учением соборов об иконах, как изображение первообразов и иконопочитания, как о нашем возведении к первообразам.

После всенощной. В соборе – три Троицы: Рублева, маленькая в палатке [три Ангела, Авраам коленопреклонен, Сарра из-за двери подсматривает][28]), большая в Никольском притворе (три Ангела с сентиментально-девическими лицами, что-то немецкое елочное). Все три – иконы: все освящены, моле́бны, все хотят нас возвести к первообразам, – и возводят. Но Рублев для этого возведения избрал путь прямой, безукорный, строгий, он знает (творчески, внутренно и всячески) больше безмерно о первообразах, чем два другие, и значит бесконечно больше открывает нам, может открыть. И это не от того только, что Р<ублев> – великий художник, а те бездарные подражатели кому-то бездарному. Если бы фигуру любопытствующей Сарры написал не

[26] После *которая* зачеркнуто: *сливает*
[27] Ранний вариант: *его*
[28] Квадратные скобки С.Н. Дурылина

бездарный Х, а гениальный Рафаэль или кто, она все равно была бы бездарна, лжива, невозможна, ибо: она – при всяком изображении – не иконна, ибо не связана с первообразами, и ложь сия идет до онтологической глубины, и иконная истинность Рублева в том, что он не написал ее. Различие в мере таланта и творческой силе на иконе не в том[29], что Р<ублев> написал бы ее лучше, а в том, что он вовсе не поместил бы ее на иконе Троицы, а не на бытовой картине из жизни патриархального Авраама, и это непомещение ее шло бы у Рублева из религиозных, иконосозидающих глубин: она религиозно лжива на иконе ПРЕСВЯТЫЯ ТРОИЦЫ. Девические лица ангелов на третьей Троице могли бы в гениальном исполнении – скажем, Рафаэля – сохранить свою девическость: художественно они были бы тогда приемлемы, иконно – не менее, а, м<ожет> б<ыть>, и еще более лживы, ибо ангелы суть не putti[30] Возрождения, не полудевушки, полуюноши Рафаэля, ни тяжеловесные человеки Рембрандта (гравюра Явление Ангела Товии, где грубые пятки сверкают у возлегающего ангела, и видно, какой он тяжелый, как тяжело ему подняться на воздух), а то́, что́ написал Рублев: горние силы.

<Вставил как-то гораздо после>[31]:

[Но как ни много знает Рублев о Св. Троице и как ни ма́ло знают о ней писцы тех двух икон – они все трое[32] знают та́к мало, что различие их знаний тонет в безбрежной пропасти их незнания общего, всечеловеческого извечного незнания Таинств Животворящих, – и потому, несмотря на явно – высшее знание Рублева, Церковь и те иконы приемлет, и оне суть иконы][33].

[29] После *том* зачеркнуто: *только*
[30] *Putti* (итал.) – ангелочки, младенчики.
[31] Угловые скобки С.Н. Дурылина
[32] После *трое* зачеркнуто: – *в сравнении с знанием* –
[33] Квадратные скобки С.Н. Дурылина.

Микель Дюфрен

Глубинное основание эстетического объекта

Предисловие переводчика

… Восприятие – это задача, поскольку существует некая истина произведения, по отношению к которой некоторые восприятия являются ложными или недостаточными.

Микель Дюфрен

Текст, предлагаемый вниманию читателя, - это два параграфа из третьей части двухтомника Микеля Дюфрена «Феноменология эстетического опыта»[34] (1953), ставшим вторым после «Феноменологии восприятия» (1945) Мориса Мерло-Понти крупным исследованием на французском языке, которое посвящено феноменологии восприятия. Возобновляя подход Мерло-Понти, но уже применительно к эстетике, Микель Дюфрен рассматривает восприятие как основополагающий опыт, описание которого предлагает нам феноменология Гуссерля. Предостерегая от психологизации эстетического опыта и сведения его к эффектам восприятия, Дюфрен распространяет на него гуссерлево различение объекта восприятия и самого восприятия. Сила воздействия эстетического феномена на сознание не является следствием одного только восприятия, в равной степени она, безусловно, коренится в особом существовании самого эстетического объекта. Дюфрен отмечает, что в эстетическом опыте интенциональностью наделено не только восприятие, но и сам эстетический объект обращен к субъекту: он является не только *перед* субъектом, но и только *посредством* субъекта. Именно особый тип

[34] *Dufrenne M.* Phénoménologie de l'expérience esthétique: Thèse. — Paris: Presses univ. de France, 1953.

соотнесенности объекта и субъективного восприятия – основание для полноценного осуществления эстетического феномена. Дюфрен полагает, что существование эстетического объекта постигается по аналогии с существованием сознания, поскольку, так же как и субъективность, он наделен внутренней жизнью, вложенной в него творцом и продолженной восприятием зрителя, слушателя или читателя. Другими словами, подобно сознанию, существование эстетического объекта возможно при соблюдении двойного условия: в качестве отношения к себе и в качестве отношения к миру. Различие же состоит в том, что внутреннее сознания конституируется благодаря отношению к реальному миру, а внутреннее эстетического объекта само является источником мира ирреального.

Из приведенного здесь фрагмента также видно, что Дюфрен пытается соблюсти баланс между свободой эстетического, чувственного созерцания и ограничивающими рамками рефлексивного постижения. Эстетический объект обладает собственной истиной и нормой, несоизмеримой с реальностью и, значит, недоступной обычному восприятию и рациональному пониманию. Странность эстетического объекта в первую очередь обращена к чувству. Однако чтобы чувство не осталось немым восторгом или не привело к неверным суждениям об эстетическом объекте, оно должно стать, по выражению самого Дюфрена, действием мысли. В эстетическом опыте рефлексия является проясняющей для чувства, а чувство остается руководящим для рефлексии. Как поясняет Дюфрен, это такое чувство, «с одной стороны, отвоеванное у рефлексии и, с другой стороны, открытое действию новой рефлексии из-за страха вновь впасть в безотчетное простое, чистое присутствие, которое не является знанием и которое едва ли является состоянием сознания».

Правильное эстетическое восприятие складывается из нескольких, вычленяемых благодаря анализу, моментов. Во-первых, так как эстетический объект обладает телесностью и, в первый момент, дан как просто протяженная вещь, - восприятие внешнего объекта. Во-вторых, чувство, возникающее в ответ на сильную и глубокую, но неясную для понимания, выразительность произведения. И, в третьих, проясняющая чувство рефлексия, которая способствуют полноценному присутствию эстетического объекта для сознания. Рефлексия в данном случае играет лишь вспомогательную роль внимания, организующего перцептивное поле и способствующего полному выражению

чувства, чтобы «глаз лучше видел» и «ухо лучше слышало». Это колеблющееся между рефлексией и чувством восприятие и порождает глубину того воздействия, которое оказывает на нас эстетический объект.

Этот небольшой перевод дает, разумеется, неполное представление о мысли Микеля Дюфрена, но подробность и глубина анализа, ей свойственная, присущи и данному тексту и не оставят читателя безучастным.

Среди русскоязычных работ о философии М. Дюфрена хотелось бы отметить главу из книги И.С. Вдовиной «Феноменология во Франции»[35], работы К.М Долгова[36] и М.Е. Юдиной[37], статью Д.А. Силичева «Проблема восприятия в эстетике М. Дюфрена»[38].

А.С. Детистова

[35] *Вдовина И.С.* Микель Дюфрен // *Вдовина И.С.* Феноменология во Франции. М., 2009.
[36] *Долгов К.М.* Эстетика М. Дюфрена // Вопросы философии. 1972. № 4; *Долгов К.М.* Микель Дюфрен. Искусство и политика // *К.М. Долгов.* От Киркегора до Камю. М.., 1991.
[37] *Юдина М.Е.* Эволюция взглядов Мишеля Дюфрена на природу художественного творчества // Теоретические проблемы художественной деятельности. М., 1982.
[38] *Силичев Д.А.* Проблема восприятия в эстетике М. Дюфрена // Вопросы философии, 1974. № 4.

Если мы хотим определить суть глубины эстетического объекта, как и тогда, когда мы определяем суть глубины человека, сначала необходимо противопоставить ему все то, чем он не является. Во-первых, нужно прояснить или отказаться от двух тем - далекого и сокрытого. Эстетический объект глубок не потому, что он далек или нечто в нем принадлежит прошлому; ни его нездешность, ни его возраст не являются причиной его глубины. Если мы ценим древность, то по многим вовсе не эстетическим причинам. Первая причина состоит в том, что мы получаем некое удовольствие от воссоздания истории; мы любим вкус истории, и мы испытываем благодарность, встречаясь с объектами, удовлетворяющими этот вкус. Дело может доходить до странного суеверия, когда дату считают свойством, внутренне присущим объекту и обладающим собственной ценностью. Верно то, что дата часто указывает на стиль и поэтому предоставляет нам интересную информацию о природе объекта и его месте в истории эстетики. Но не стоит забывать, что именно стиль позволяет достоверно датировать и устанавливать хронологию, а не дата позволяет распознать стиль. Однако, на самом деле, при осуществлении эстетического восприятия помимо необходимых знания и компетенции, нередко именно дата привлекает наше внимание к объекту и позволяет нам лучше его видеть или, по меньшей мере, критически его проанализировать. Второй, не менее важной, причиной является то, что сама древность указывает и свидетельствует, что объект дошел до нас только благодаря тому, что он был долгое время предметом восхищения. Подобно тому, как наше восприятие ищет ориентиры и указатели, наш вкус стремится найти своих предшественников, которые его могли бы оправдать: древность – залог нашего суждения. Но она также является, – и это и есть третья причина - залогом существования самого объекта: то, что он пережил эпохи и противостоял времени, не выступает ли признаком его прочности и в то же время значимости? Долголетие – признак здоровья. Тем не менее, объясняя власть далекого, эти причины не позволяют измерять внутренне присущую ценность эстетического объекта его возрастом. Впрочем, они наводят на мысль, что важно быть менее отягощенным временем, чтобы иметь возможность ему сопротивляться. Эстетический объект историчен только для критической мысли; сам же он стремится избежать истории, стремится не быть свидетелем исторической эпохи, а истоком своего собственного мира и своей собственной истории.

Эстетическое глубинное основание больше не является сокрытым. Впрочем, от далекого до сокрытого лишь один шаг. Но мы только что сказали, что далекое определяет эстетический объект лишь через то, что естественно и отнесено ко времени; сокрытое же может определять его только через то, что он в себе заключает, в том самом смысле, когда говорят, есть какая-то тайна в нем. Ссылаться на сокрытое означало бы отвергать фундаментальный закон эстетического объекта - адекватность явления бытию; и в то же время это означало бы предать суть этого объекта, отягощая ее смутным содержанием, которое таковым не является в отличие от содержания сознания, и делая ее внешней. Между тем, два аспекта эстетического объекта подкрепляют и, на первый взгляд, оправдывают эту идею сокрытого, понять которую непросто по причине ее необычности.

Однако если сила глубинного основания обладает зачастую некоторой странностью, то лишь потому, что она сбивает нас с толку, вырывает нас из привычной обстановки, которая являлась телом и внешней оболочкой я, чтобы столкнуть нас с новым миром, требующим совсем нового видения. Когда эстетический объект не способен нас удивить и преобразить, мы не можем воздать ему должное: он для нас привычный объект, с которым мы тут же легко расправляемся с помощью наших привычек, и который уже включен в сферу наших привычных действий. Так обстоит дело с картиной, от которой мы отворачиваемся, как только нам стал понятен ее сюжет, как если бы ее функция не состояла ни в чем ином как в представлении этого сюжета; или с музыкой, которую мы слушаем только для того, чтобы идти ей в такт, как если бы ее функция сводилась ни чему иному как к побуждению шагать или танцевать или к простому созданию звукового фона наших движений и наших фантазий; то же самое с керамикой, которую мы используем как сосуд или с поэмой, которую мы читаем как прозаический текст. Известно, с каким рвением современное искусство, напротив, старается удивить: именно это - одно из наиболее надежных свидетельств сознания, им самим предоставляемое. Наверное, удивление может быть тихим и ненасильственным по отношению к имманентной логике восприятия: эстетический объект способен нас

затронуть и подтолкнуть нас к принятию эстетической установки только с помощью простой необходимости, с которой он вменяется нам: портрет Клуэ, фуга Баха, фронтон греческого храма сразу обескураживают наш привычный способ воспринимать что-либо и внушают нам уважение просто превосходством своего присутствия, и, тем самым, они оказывают давление на нас своим немым вопрошанием. Более того, удивление ни в коем случае не может быть целью, которую слишком легко достичь. Подлинное искусство от его подражания отличает именно то, что желание удивлять подчинено здесь желанию быть значимым и то, что странное и непривычное обостряет внимание. В таком случае странное - не произвол: оно может представать таким по отношению к привычкам, которые мы усваиваем в отношении привычных объектов и которые по праву становятся нормой повседневного действия. Но нам необходимо рассмотреть эстетический объект в его действии, оказываемом на сознание. Вместо обычных реакций, которым эстетический объект препятствует, он рождает в нас чувство внутренней необходимости существования объекта и вместе с тем невозможность понимания. Таким образом, удивление является, по-видимому, только первым необходимым моментом, чтобы очистить восприятие и чтобы достичь надлежащей незаинтересованности в нем. Впрочем, удивление нечто большее. Действительно, если сравнить эстетическое удивление с удивлением, с которого начинается наука (если верить Аристотелю) или философия (если верить Гуссерлю и его комментаторам), то его своеобразие в том, что оно вызывает рефлексию, только чтобы потом отказать ей. Объект требует от нас не столько быть понятым подобно тому, как мы стремимся познать необычный феномен, чтобы встроить его в упорядоченную систему и устранить поставленную им проблему вместе с вызванным им беспокойством. Объект требует от нас не столько понять его, сколько принять и рассмотреть его как неопровержимое свидетельство силы его собственного глубинного основания. Если мы не сохраняем восприимчивость к его характеру изгоя и приручаем его, объясняя и возвращая в мир наших привычек, то мы вновь его предаем. Он всегда должен быть новым в наших глазах, и наше восприятие - всегда наивным, даже когда он нам хорошо знаком. Подобно тому как дорогое существо

не перестает волновать нас, пока длится наша любовь, удивление, вызванное эстетическим объектом, никогда не исчезнет, пока мы не откажемся от эстетической установки. И если это удивление длится, то только потому, что эстетический объект удивляет, но не предлагает себя в качестве проблемы для разрешения или аномалии для диагностики. Нельзя назвать его странным по сравнению с неким образцом, с которым его можно было бы сравнить и в отношении которого он грешит против требования подобия. В этом случае он соотносился бы с чуждой нормой, не учитывая собственную нормативность, то есть свойство быть самодостаточным, не соизмеряясь с реальным. Странность эстетического объекта призывает нас лучше воспринимать его самого по себе, и она не рассеивается, потому что странное является аспектом глубины, а не свойством, которое рефлексия может заставить исчезнуть подобно тому, как она может преобразовать неясное в ясное в философии, для которой чувственное - только деградация интеллектуального. Странность является следствием не только нехватки познания, но позитивным свойством объекта, природа которого исказилась бы, лишившись этого свойства. Странное также не может быть объяснено посредством сокрытого, потому что эстетический объект ничего не скрывает: смысл произведения весь здесь, эта тайна на поверхности.

Между тем, также говорят, что эстетический объект иногда труден, и это и есть признак его глубины. Но эта трудность не то же самое, что трудность задачи, решение которой скрыто, как если бы смысл эстетического объекта мог быть извлечен из него и объективно установлен. Когда мы говорим, что произведение трудное, мы слишком часто ищем в нем нечто другое, нежели оно нам предлагает, настаивая на том, чтобы оно было понято. Впрочем, эта установка имеет смягчающие обстоятельства. Прежде всего, потому что эстетическое восприятие действительно зависит от понимания, как и любое другое восприятие, так как эстетический объект – это тоже объект. И, наверное, именно поэтому он служит для чего-то: ведь произведение искусства вовсе не противоречит этому естественному процессу и отвечает пониманию в той мере, в какой оно вопрошает его о том, что же произведение представляет. Именно представленный объект подпадает под юрисдикцию понимания, и именно в его случае возможна неясность: неясным является

произведение, которое плохо являет представленный им объект и не позволяет его опознать. Но как раз идентификация и рациональное понимание предмета вовсе не являются целью эстетического восприятия. С другой стороны, мы зачастую отказываем признать, что существуют некая трудность в искусствах, связанных с языком, потому что язык, согласно общему употреблению, которое мы в его отношении практикуем, всегда побуждает нас искать объективное значение. И, возможно, изменой языку является пренебрежение его семантической функцией, что, может быть, выносит приговор некоторым литературным теориям. Но эстетическое применение языка, напротив, превосходит его утилитарное применение, вот почему семантические трудности не могут быть решающим возражением против поэмы или романа. Впрочем, мы хотели бы обратить внимание на то, что неясное не является настолько уж недоступным. Возможно, мы не можем интерпретировать такой стих поэмы: «время мерцает и грезы – это знание», что на самом деле говорится в этой фразе? Но когда мы чувствительны к очарованию, когда мы достигаем поэтического состояния (что может потребовать долгой тренировки, но вовсе не сравнимо с усилием и настойчивостью, с которой понимание стремится найти решение задачи), мы не задаемся более вопросом: понять больше не значит объяснить, но почувствовать, и поэма приносит свои плоды и раскрывает свой смысл. И, возможно, так же обстоит дело с так называемой легкой, поверхностной поэзией: мы не ищем в ней буквального смысла, не обращаемся к ее объективным значениям, и очевидность, которая нам бросается в глаза - это очевидность чувства. «О, озера, немые скалы, пещеры, темный лес…» - это не географическое описание, которое мы составляем, читая этот стих, это род очарования, которому мы поддаемся. И, наконец, мы понимаем его точно так же, как мы понимаем и более трудные тексты, посредством чувства постигая мир, которому невозможно дать определение. В сущности, мы находимся перед любым искусством как перед музыкой, где представление отступает перед выразительностью, потому что это опасное преимущество музыки – пробуждать чувство без примеси размышления, подчинять нас этой силе, не являющейся силой укрывающей темноты. Не существует темноты для чувства, которое знает объект им выражаемый, темнота существует только для понимания, которое знает представленный объект.

В чем заключается тогда суть глубины эстетического объекта, если отдаленность - только произвольный знак, и если неясное может стать доступным для чувства? Нужно искать ее в свойстве, которое он стремится выразить, благодаря которому он является аналогом субъективности, являясь ее представителем. Это свойство внутренне присуще объекту, и именно эту внутреннюю сущность нам необходимо сначала прояснить. Например, для человека она обнаруживается благодаря силе своего бытия: в некотором способе существования, превосходящего грубое существование, предоставленное протяженности. Когда существуют поверхностные люди, существуют и поверхностные вещи; они кажутся лишними, не способными оправдать свое собственное существование даже своей полезностью (Шопенгауэр сказал бы, что они не способны проявлять даже первичную волю к бытию): они не отвечают какой бы то ни было потребности, они не влекут никакого действия, они не вызывают даже любопытства. Они, стало быть, не имеют внутренней сущности, они не выражают ничего, что было бы вызвано внутренней необходимостью, они не значимы или означают только то, чем сами они не являются, подобно отражениям в воде, означающим облака. Именно текучий элемент, возможно, лучше всего иллюстрирует это поверхностное существование; и вот почему море всегда сравнивают с учредителем понимания, ибо только понимание, мыслящее отношениями, единственное согласуется с этим радикальным внешним существованием. А между тем море нас волнует и говорит с нами своей нежностью и своим неистовством, силой своих волн, игрой своих красок, своей пугающей глубиной: можно сказать, что то, что более всего выражает себя внешним образом обладает самой большой душой, как если бы объект нисколько не скрывал свою природу объекта, чтобы взволновать нас подобно памятнику, не скрывающему массы камня, или картине, не маскирующей непрочности холста. Музыкальный звук также не отрекается от своих истоков, находящихся в шуме; даже поэма, литературное произведение не отказываются быть вещами, обладающими своей звуковой природой, своим балансом, своей мощностью звучания. Важно, чтобы эстетический объект уже обладал «в себе» этой плотностью бытия: благодаря этой плотности он обладает природой, он естествен. Он не должен

обманывать и наряжаться в павлиньи перья: он существует в качестве объекта. Не рядясь в одежды понимания, объект, тем не менее, нам что-то говорит, и таким образом это свойство является всегда как некое чудо.

По-видимому, природная вещь уже имеет это преимущество: море глубоко вовсе не так, как это понимает океанография, но потому, что оно образует единое тело с самим собой, потому что эти тысячи капель, пляшущие в пене и бросающие вызов пониманию, выделяются из неисчерпаемой целостности, всегда подобной самой себе, «безмятежного и обозримо неограниченного множества». Такой род бесконечного повторения, поддержания неизменной непрерывности несмотря на все волнения воды, видимые на поверхности, и является уже образом некой плотности бытия. Но необходимо искать реальность глубинного основания в чем-то другом: эстетический объект следовало бы сравнить именно с живым и сознанием. Поскольку живое не перестает излучать свой собственный смысл, и самое простое восприятие доказывает нам, что оно не сводимо целиком к внешним отношениям. Его характер организованной целостности ясно указывает на некое качество существования, существования субъекта, соотносящегося с самим собой и победоносно завоевывающего себе место в бытии. Здесь посредством диалектики части и целого, равновесия, вечно находящегося под угрозой и спасенного, прорисовывается внутренняя сущность, свойственная жизни, которая свидетельствует о соединении функций для пользы организма. Сознание же действительно обладает силой влияния именно благодаря внутренней жизни: и тогда отношение с самим собой выражается в диалектике мыслимого и мыслящего. Однако нужно еще, чтобы сила одновременно проявлялась и внешне, посредством фундаментального отношения к миру. И действительно, сознание - это одновременно отношение к себе и отношение к миру; и, быть может, нужно сказать, что отношение к себе обусловливает отношение к миру, и что бытие в мире в то же время пробуждает самосознание. В любом случае, если отношение к миру является существенным для я и для некой силы, которую оно выражает, это отношение не является просто отношением содержащего к содержимому, необходимо, чтобы мир был в некотором роде предвосхищен в я, чтобы соотносился с ним.

Эстетический объект, соотносясь с миром, также соотносится и с собой. Его глубина воздействует одновременно благодаря совершенству его формы, внутренней конечной цели, реализуемой им в качестве живого, и благодаря ауре смысла, который он распространяет и который излучает в мир: его внутреннее – это внутреннее вещи, производящее смысл, расширяющий границы внутреннего. Следовательно, сознание, по-видимому, наделяет эстетический объект чем-то из своего бытия, потому что полноценное бытие эстетического объекта зависит от сознания. Он соотносится с самим собой в самой плотности своего бытия: он тождественен своему явлению, но его явление есть явление мира. Этот мир есть то, в чем он осуществляется или, скорее, выражается без осуществления, приращение смысла, которое делает эстетический объект неисчерпаемым таким образом, что отношение к этому миру, воздействие этого мира является способом отношения к себе.

Конечно, когда мы говорим, что эстетический объект несет в себе мир, мы не помышляем о том, чтобы намеренно отождествить его с сознанием. Но в нашей власти постигать его по аналогии с сознанием, потому что он является представителем сознания: мы достаточно говорили о том, что он выражает своего автора, и не только потому, что он продукт его деятельности, но потому, что он выражение его бытия. Сознание посредством него раскрывает себя: слушая *Квинтет для кларнета*, мы присутствуем в мире Моцарта, как если бы Моцарт общался с нами. Различие между сознанием и эстетическим объектом в том, что сознание неисчерпаемо, и поэтому непостижимо, и даже в момент своей совершенной тождественности и полноты оно еще содержит негативность и разделение, его отношение к миру это отношение нехватки: оно является ничем, оно не есть этот мир, к которому оно тянется и с которым оно не может отождествить себя, чтобы остаться «в себе», не выходить за свои пределы, даже если оно его предвосхищает. Отношение к миру – это отношение, которое оно поддерживает, чтобы осуществиться, не осуществляясь, мир остается для него внешним, он относится к сознанию без отождествления с ним, и оно содержится в нем, не растворяясь в нем.

Таким образом, бытие в мире по сути своей двойственно. Тогда как эстетический объект неисчерпаем в силу способа своего бытия, так как он также является реальным

объектом, в высшей степени реальным, мир, который он порождает, подобен выражению этого переизбытка и является последним моментом в его осуществлении. Отношение к себе – здесь позитивное отношение, наглядно поясняющее внутреннюю цель живущего в соответствии с согласием частей конституирующего всё целого; а отношение к миру, миру, который сам есть внутреннее объекта – это также утверждающее, позитивное отношение к себе. Но эстетический объект - не Бог, не *causa sui*, которая становится творящей благодаря избытку бытия! Он – воспринимаемый объект, и в качестве такового подчинен сознанию. Отношение к «я», благодаря которому мы его определяем, также существует «как будто», и его мир - это также мир, который может быть дан только посредством чувства и который не является, если точно выражаться, реальным. Мир, на который направлено сознание, это тот мир, который не является сознанием, но это мир реальный. Мир эстетического объекта - это мир, который есть сознание, и мир ирреальный. Эта ирреальность внутренне присуща реальности эстетического объекта, чьим смыслом она является, вместо того чтобы внешний мир был реальным, внешним ирреальности сознания, чьей целью он является. Сознание глубоко воздействует на нас таким же образом, каким оно себя постигает, и, становясь полностью внешним себе, отягощает себя экзистенциальной необходимостью. Воздействие основания эстетического объекта глубоко в той степени, в какой он становится внутренним и ирреальным. В обоих случаях отношение к себе обусловливает отношение к миру. Но в одном случае процесс является экстериоризацией, а в другом – интериоризацией. (Мы охотно добавили бы, что живое, возможно, обеспечивает равновесие между двумя этими случаями: отношение к себе, которое его основывает, уравновешено отношением к среде; и индивид, и среда, оба равно реальны. Живое, рассматриваемое в данной роли посредника, становится сознанием, сначала отрицая себя как индивида и противопоставляя себя миру. И оно становится, если можно так сказать, эстетическим объектом, застывая как индивид и отрицая мир, от которого он отделяется, чтобы заменить его своим внутренним миром).

Итак, глубина эстетического объекта определяется этим свойством, посредством которого он должен утверждаться как объект и вместе с тем субъективироваться как

источник мира. Именно в этом мире, который мы постигаем благодаря чувству. Но точно так же, как выражаемый мир не возможен, по меньшей мере, в изобразительных искусствах, без представленного мира, чувство не возможно без представления и без рефлексии, которую оно порождает. И это есть то отношение чувства и рефлексии в эстетическом опыте, которое нам остается рассмотреть.

4. Рефлексия и чувство в эстетическом восприятии

Действительно, если эстетический объект познается в своей выразительности, то, по-видимому, чувства, которые получают выражение, были бы определяющим моментом: разве мы не показали, как к этому приводит логика эстетического восприятия? По правде говоря, не существует логики восприятия: я всегда могу воспротивиться объекту и отказаться от чувства. Восприятие – это действие, связанное со свободой. В той мере, в какой восприятие является действием конкретного, «исторического» субъекта, оно зависит от мотиваций, обстоятельств, которые чужды логике восприятия: от природы и опыта субъекта. С другой стороны, эстетический объект взывает к нам как независимый объект и тем самым требует объективного познания своего объективного бытия. И если я пренебрегаю его формальным совершенством, если я забываю о телесной составляющей произведения, чтобы быть захваченным его душой, эта душа также пытается ускользнуть от меня, так как она ощутима для меня лишь благодаря материи и смыслу объекта. Ощутимое, чувственное присутствие возможно только как понятое присутствие. Вот почему эстетическая установка непроста: она не может исключить суждения в пользу чувства, она есть род вечного колебания между тем, что можно было бы назвать критической установкой и установкой чувства.

Рефлексия, которая исчерпывается знанием неисчерпаемого объекта, обращена к чувству. Мы знаем, почему: если нечто в эстетическом объекте всегда её избегает, то это потому, что она стремится толковать его как обычный объект. Предел рефлексии в том,

что она рассматривает объект извне, она держит его на расстоянии, как если бы она боялась потеряться в нем и уступить ему в отношении объективности. Но есть также пределы чувства, которые нам нужно сейчас обозначить: оба полюса чувства ограничены рефлексией. Мы сказали, что чувство само обладало разумом, но все происходит так, как если бы его разум граничил с этой двойной рефлексией: той, которая его подготавливает и которая его поддерживает. Чувство действительно всегда рискует потеряться в своем объекте, вернуться в непосредственность присутствия подобно тому, как коммуникация может превратиться в немой восторг, а интерпретация текста – в спонтанность переживаний. Чувство имеет ноэтическую функцию и ценность только тогда, когда оно является действием мысли: с одной стороны, отвоеванное у рефлексии и, с другой стороны, открытое действию новой рефлексии из-за страха вновь впасть в безотчетное простое, чистое присутствие, которое не является знанием и которое едва ли является состоянием сознания.

Отвоеванное у рефлексии означает, по меньшей мере, что эстетический объект, чтобы быть данным в чувстве, должен быть познан и подчинен мысли. Возможно, что выражение объекта бросается в глаза и что чувство там, где оно обнаруживается, является непосредственным и спонтанным. Нуждаюсь ли я, как сказал бы Стендаль, в знании гармонии или контрапункта, чтобы почувствовать Перголези или Моцарта? Нуждаюсь ли я в знании структуры или истории произведения, чтобы им наслаждаться? Нуждаюсь ли я также в понимании объективного смысла поэмы или ее внутренней метафизики, чтобы быть чувствительным к очарованию? Пусть так: мысль не вызывает чувство, а скорее парализует его. Самые прозорливые ученые не являются самыми чувствительными, эстетическое королевство принадлежит нищим духа, если они богаты сердцем. Было бы легко развить эту тему, которую охотно эксплуатирует эстетика чувства. Но посмотрим поближе. Истинно то, что выразительность действительно передает свой эмоциональный смысл непосредственно: в ней нет ничего скрытого, и от нас она не требует рефлексии. Но у этой спонтанности чувства есть одно условие: чтобы означающее, которым проникнуто означаемое, было дано ясно. И это не всегда случай эстетического объекта. Не будем слишком на этом настаивать, так как чувство дается сразу и с очевидностью, только ему

свойственной. Сначала было искушение считать, что оно возникает при первом контакте с объектом и что оно в то же время по-своему разумно. Таким же образом теории понимания предполагают, что понимание непосредственно. Но это понятие непосредственного двойственно. Можно считать несомненным, что у нас есть способность, предшествующая всякому опыту, прочитывать выражения, и, может быть, и мы это увидим, знание *a priori* эмоциональных категорий, под которые эти выражения могут быть подведены. То же самое требование есть у Канта: пространство должно явиться мне так, чтобы я мог провести прямую и так, чтобы мне были даны ощущения. Здесь же, чтобы выражение явилось и было понято, необходимо, чтобы некоторые условия осуществления моей способности были реализованы во мне и чтобы объект выражения был дан мне отчетливо. Эти два условия объединяются, так как тело должно иметь нечто общее с объектом, чтобы объект мог явиться как выражающий. Мы именно потому способны телесно воспринять улыбку, что улыбка матери в наших глазах означает нежность. И это так, когда мы хоть сколько-нибудь восприимчивы к тем жестам и позам, посредством которых балерины выражают любовные чувства. Обозначение на самом деле понято только тогда, когда тело следует за знаком, когда оно своим нутром присутствует в эстетическом объекте. Это переживаемое присутствие не есть чувство, оно является его условием; и не единственным условием, ибо недостаточно, чтобы объект для нас присутствовал, нужно, чтобы он был представлен. Телесное постижение объекта является, прежде всего, лишь условием сознательного восприятия, и этим окольным путем - чувства. Таким образом, чувство теряет свою непосредственность факта, если оно верно непосредственности своего основания: оно непосредственно, когда объект нам дан и мы восприимчивы, но помимо этого нам должен быть дан объект.

Конечно, существует непосредственность факта: есть начало восприятия, первый контакт с объектом, такой, что порой кажется, что объект дается сразу и полностью. Но это начало не абсолютно: мы подходим к объекту, полностью оснащенные прошлым опытом, который, собственно, и является нашей культурой. Например, в случае руководителя оркестра, понимающего сразу при прочтении партитуры структуру и смысл музыкального произведения, произведение является новым для него, но его взгляд не нов.

Первые начала, которые являются истинно или почти первыми, не прояснены, сомнительны и неловки. При первом прослушивании музыкального произведения мне часто дана туманность и неясность звуков, так же как и монумент при первом взгляде кажется мне смутным и запутанным сооружением. Я еще не ориентируюсь в объекте, мое тело не соучастник, глаз или ухо колеблются, сбиты с толку и блуждают, они не настроены на ритм, они не узнают припева или рифмы, они не различают структуры. Если резюмировать, объект еще не обрел форму, он еще не выразителен. Тем не менее, можно сказать, что это невнятное восприятие уже выразительно: всякое представление, даже обычного объекта, по меньшей мере, когда оно служит не только практическим целям, включают чувство качества, вызывающего эмоцию; и объект поворачивается к нам своей эмоциональной стороной. То, что я узнаю о ночи, это сначала ее ужас, о цветке – его изящество, о машине – ее мощь или ее элегантность. Таким образом, первое мое впечатление об эстетическом объекте, будь оно даже неуверенным и смутным, это уже чувство. Эти цветные пятна на холсте, даже если я плохо различаю их размещение и их связь, они сразу нечто сообщают мне. Но восприятие, определенное таким образом, столь близкое присутствию, где целостность субъект-объекта неразрывна, на самом деле не является восприятием, я хочу сказать, не является истинным восприятием. Непосредственность, которой оно обладает, еще не доступна, потому что непосредственность чувства пробуждается неясным явлением объекта. Само это чувство, если ему свойственна некая очевидность (как и всякому чувству), то оно одновременно обладает чем-то смутным: это вовсе не собственная его неясность или то, что не постигнуто интеллектом, но отсутствие уверенности, сомнение. Например, чувство, которое вызвано видом цветка, изготовленного из кожи, невнятно из-за смутного вида объекта и не воздействует на нас сильно, потому что мы не полностью убеждены: мы храним перед объектом то же самое намеренное молчание, как и перед человеком, которого мы только что встретили и которого мы еще не знаем.

Таким образом, не все чувства непосредственны. Аутентичное чувство отвоевывается так же, как отвоевывается восприятие, и потому что восприятие отвоевывается. Необходимо, чтобы эстетический объект полностью присутствовал для

нас, но его полное присутствие не дано нам сразу. Мы сказали достаточно о том, что восприятие – это задача, поскольку существует некая истина произведения, по отношению к которой некоторые восприятия являются ложными или недостаточными. Иными словами, эстетический объект еще не существует, так как он только притязает на существование, ибо он не может удовлетвориться существованием лишь наполовину, как существует неаутентичный человек. Осуществить это восприятие, согласно которому чувство, в свою очередь, будет истинным - это задача рефлексии или критической установки в широком смысле. Впрочем, эта установка может быть вызвана другими целями, нежели прямое содействие эстетическому восприятию, она может выражаться тогда посредством деятельности, которая не вписывается в диалектику рефлексии и чувства: например, когда она создает историю произведения, его происхождения, влияния, оказанного на него, или влияния, которое оно, в свою очередь, оказало; в общем, когда произведение становится скорее случаем рефлексии, чем случаем эстетического восприятия, рефлексией, которая на уровне выражения не связана с эстетическим характером произведения. В то же время, даже тогда нет уверенности, что восприятие и, стало быть, чувство не получают некоторой пользы от этой информации. Всякая рефлексия может по своей силе конкурировать со славой восприятия. О чем же идет речь? О том, чтобы сделать более чувствительным и более ясным присутствие эстетического объекта, чтобы он был представлен в чувстве, нужно сначала, чтобы он был представлен в теле в соответствии с его чувственным аспектом, и в разуме – в соответствии с его репрезентативным аспектом, при соблюдении единства формы и содержания. Однако, как сделать, чтобы глаз лучше видел и ухо лучше слышало, чтобы вместо блуждания в хаосе неопределенных впечатлений тело приобщилось к объекту, постигая его структуру и ритм, как ловят движение, когда в случае необходимости заставляют тело насильно что-то делать, и после нескольких попыток оно внезапно понимает и делает таким образом, что его движение становится для него естественным? Чтобы тело привыкло к объекту, чтобы оно узнало его, необходимо открывать ему пути: разложить этот объект, найти ориентиры, различить в нем основное и взаимосвязь, распознать в недрах

первоначального смешения порядок и структуру; другими словами, показать, как произведение сделано; вовсе не так, как оно действительно было создано, потому что нельзя быть уверенным, что схемы композиции ясно присутствовали в творческом акте, но так, как произведение осуществилось в этот раз. И не так ли реализуется всякое эстетическое обучение? Будь оно литературным, архитектурным или музыкальным, всегда прибегают к объяснению произведения, то есть, к развертыванию его частей и внутренней композиции. Тогда первое движение сонаты становится ареной противостояния двух выраженных, развитых и повторяемых тем, каждая из которых обладает своим собственным характером; стихотворение становится сонетом, составленным согласно той или иной формальной схеме и согласно времени создания, пьеса - трагедией в пяти актах со вступлением и развязкой, теми неожиданными поворотами действия, теми театральными ходами, которыми руководит интерес. Благодаря этим аналитическим, можно сказать школярным, занятиям, мы учимся понимать эстетический объект. И когда мы находимся перед новым объектом, вовсе не безразлично то, что некоторые знания подготавливают наше постижение этого объекта, снабжая нас способами предвосхищать то, что произведение создано в определенном стиле или принадлежит определенной школе, что оно развивается в соответствии с определенными нормами или создает прореху в правилах жанра, что определенные элементы являются характерными, и даже то, что оно было создано при определенных условиях и с определенным замыслом. Это обязанность критиков - обгонять восприятие публики, чтобы направлять его и прокладывать ему пути. Миссия этих компетентных людей – в аристотелевском смысле слова – не только рекомендовать эстетический объект, но и облегчать к нему доступ. Оснащенное таким образом восприятие становится разумным, внимание уже не захвачено врасплох и не безрезультатно, и тело за ним следует; иногда оно следует так поспешно, что начинает опережать.

Несомненно, воспринимать лучше – это не означает воспринимать другую вещь: эстетический объект уже был здесь, но перцептивное поле проясняется и организуется. Формы, которые здесь вырисовываются и которые все вместе составляют

форму объекта, становятся все более ясными и более содержательными, потому что они отныне наделены смыслом: они суть органы организма, и разум - это тот, кто признает за ними эту функцию. Значит, внимание - это не что иное, как рефлексия, работающая в восприятии. « Оно не действующая сила, но оно остается действием, подобно сознанию», - говорит М. Прадин.[1] И если бы мы вернемся к терминам традиционной психологии, мы могли бы ввести свидетельство эстетического восприятия в дискуссию, которая противопоставляет тех, для кого внимание снижает порог и повышает интенсивность чувств, и тех, для кого внимание лишь заставляет изобличить характер чувства, наделяя его сенсорной ясностью (*attensity*). Это свидетельство побуждает нас присоединиться к компромиссу, предложенному М.Прадином: существует надлежащая интенсивность внимания, однако несравнимая с интенсивностью стимула. Первая – это интенсивность чувства, и, если мы хотим, чтобы всякое чувство каким-либо образом было означающим, то ясный смысл подменяется смутным. Здесь разумное примкнуло к чувству, потому что, по словам Прадина, « чувствуемое имеет потребность быть разумным, чтобы быть ощутимым»[2]. В крайнем случае, плохо обработанное восприятие перестает быть восприятием. Повторимся, что всякое восприятие с того момента, как переходит в план представления, содержит смысл, но этот смысл, возможно, ошибочен, этот смысл может быть неясным, не смыслом самого объекта. Адекватный смысл приобретается благодаря рефлексии под руководством внимания. Это вовсе не означает, что внимание полностью интеллектуально. Конечно, оно вовсе не сводится к телу, оно не удерживает все через включение (*Anstellung)* усилия; и нам известно, до какой степени внимание может нарушить моторику, еще более проверенную. Напротив оно доверяется привычке. Но чувствительность – не моторика, и внимание работает здесь в пользу тела. Понимать умом - это также понимать телесно. Острота представления отражается на присутствии, и даже то, что чувство способствует – это не только прелюдия для внимания, но также и его следствие: взгляд фиксируется, ухо приспосабливается более

[1] Трактат о психологии Т.1. С.41.
[2] Трактат о психологии Т.1. С.51.

охотно, когда они больше не дают себя смущать, когда они умеют находиться перед объектом и держаться с ним с непринужденностью, сближающей их в обращении с объектом. Присутствие объекта в теле предполагает порой ясное представление, также как свободная игра привычек предполагает для их приобретения методичные и сознательные усилия. Иного и не говорят, когда утверждают, что внимание является ожиданием и предвосхищением и что мы хорошо воспринимаем только то, что уже некоторым образом знаем. И, таким образом, рефлексия может подготовить восприятие вплоть до телесного поведения. Всякая из этих попыток, даже та, которая использует произведение в неэстетических целях, важна: все может обогатить восприятие и содействовать ему, и таким образом подготовить чувство, в котором оно завершается.

Но завершается ли оно абсолютно? Рефлексия не только подготавливает чувство, она также подкрепляет его, потому что чувство может, в свою очередь, создать объект рефлексии, который старается прояснить и оправдать. Предназначение человека всегда заключается в стремлении обладать тем, что ему дано, а чувство – это дар столь мимолетный, что естественно стремиться его обуздать и над ним господствовать. Только рефлексия принимает тогда другой оборот: она стремится больше подыскать название для выражения и повторить то, что сказано самим произведением, нежели его объяснять. Речь больше не идет о проникновении в произведение, но в мир эстетического объекта, и не в мир, который он представляет, но в мир, который оно излучает. Когда я размышлял над стихотворением Малларме, когда я производил его грамматический анализ, интерпретировал слова, определял сюжет, короче, когда произведение казалось мне ясным, насколько это возможно для меня, мне оставалось еще сказать то, что мне дает Малларме, и выразить, пусть и только для меня и иносказательно, уникальную атмосферу стихотворения, этот разреженный мир на полпути мечты и восприятия, где все границы реальности смываются волной желания, которое слабеет из-за горечи, не признающей волнения. Тогда, если я хочу выразить неповторимое эмоциональное качество мира Малларме, я смогу снова обратиться ко всему тому, чему предварительная рефлексия может меня научить, но таким образом, что это знание прояснено теперь чувством,

раскрывающим мне это качество, вместо того чтобы служить для него лишь подступом, подготовительным этапом. Все то редкое и строгое в рифмах и ассонансах, оглушительный взрыв слов, тайный характер темы отсутствия или ничто, неотступное гнетущее одиночество, где благоденствует только одинокая душа в пустыне, тронутая отблесками, прикосновениями крыльев, нежностью вееров. Все это, чье исследование было предварительной работой, теперь вызвано чувством, чтобы выразить его. Все, что было элементом представленного мира, как герои и пейзажи романа или сюжет картины, может быть вызвано, чтобы воплотить, дать тело выражаемому миру, и оно приобретает сразу новый смысл: это больше не объекты, создающие значение произведения и дающие ключ к нему, это, скорее, объекты, создаваемые произведением, и служащие тому, чтобы пояснить, демонстрировать его эмоциональный характер. Вместо того чтобы произведение было открыто посредством них, именно они открываются посредством него. Федра и впредь будет расиновской героиней: расиновский мир ее объясняет, потому что он создает ее, чтобы явиться в ней; точно так же вовсе не стрельчатая арка создает готику, но готика создает стрельчатую арку, чтобы выразить в камне это готическое видение мира, которое сообщается нам, когда мы вступаем в Сен-Шапель или в Вестминстерское аббатство. Все, что делает доступным применение критической установки, остается действительным, но затронутым переменой знака. Рефлексия отныне подчиняется чувству и вдохновляется им: задача более не в том, чтобы узнать способ и историю создания, которые объясняют детали изготовления произведения, но в том, чтобы понять, как произведение выражает нечто.

Следовательно, мы обнаруживаем здесь симпатическую сочувствующую рефлексию, стремящуюся понять произведение изнутри, а не снаружи, то есть, понять то, что уже понято, разменять то, что целиком дано в чувстве. Вопросы, которые она ставит, поставлены только под влиянием чувства, они служат только прояснению его глубинного основания. Мы также имели основание сказать, что симпатическая рефлексия несомненно уже подсказана и определена чувством. Это благодаря ей чувство утверждается в самом себе, пытается донести себя, объясняя себя, и в то же время оправдывает свое существование. Если сама рефлексия дает о себе знать посредством внимания, то

внимание более не обращено к объекту и не озабочено пониманием целостного присутствия, оно обращено к чувству и к объекту настолько, насколько он вызывает это чувство. Рефлексия ничего не теряет из того, что было приобретено до нее и что стало известно отчасти телесно, потому что необходима наша непринужденность в обращении с произведением, и впредь мы будем с ним равноправны; нам нужно принять его выразительность, сильную и глубокую, но не сокрытую.

Следовательно, мы видим, что переход от критической установки к установке чувства – это не только колебание: рефлексия подготавливает чувство, потом она его объясняет, напротив, чувство сначала вызывает рефлексию, потом ею руководит. Чередование рефлексии и чувства описывает диалектический прогресс в отношении все большего и большего понимания эстетического объекта. Возможно, что сначала дано чувство, и всякое восприятие начинается с него, если верно то, что мы сначала воспринимаем формы, и что чувство – это душа формы, принцип единства воспринятого разнообразия, или, иначе говоря, первая инстанция обозначения, еще неотъемлемая от телесного присутствия. И, быть может, некоторые произведения сначала погружают нас в чувство: таковы картина или поэзия, отказывающие репрезентативной составляющей, таков привычный для нас роман, обращающий бег времени или погружающий нас в магический мир. Эти произведения сначала препятствуют рефлексии, устраняя ее или делая недоступным для нее свой главный объект, или представленный объект, и этим сопротивлением делают невозможным сам анализ. Но, возможно, с их стороны это является тактической ошибкой, прежде всего, потому что мы не уверены, что рефлексия уступает подавлению и отступает: рефлексия о форме всегда возможна, даже если она является самой трудно осуществимой (в случае если произведение аутентично, существует столько же, если не больше, методов и строгих правил для трудного произведения). Что касается содержания, рефлексия часто скорее вызвана, чем подавлена отсутствием сюжета и, наконец, обостренное стремление понять рискует притупить или вовсе устранить чувство: эстетический объект воспринят как ребус, где все внимание и интерес сосредоточены на его дешифровке, что хорошо видно в комментариях Андре Бретона, написанных о сюрреалистических картинах. С другой стороны, если мы

согласны, что рефлексия отступает и не находит подкрепления своих действий, то чувство, которое заменяет ее, является неопределенным и смутным, потому что явление не позволяет над собой властвовать. Когда, напротив, рефлексия властвует над явлением и таким образом предоставляет эстетическому объекту все возможности, чувство, которое за ней следует, является ясным и проникает в сердце объекта: объект больше не является двусмысленным присутствием, но отчетливой реальностью, выражение которой тем лучше чувствуется, чем более познаны элементы, которые она содержит. Наконец, рефлексия, которая следует чувству, отлична от рефлексии, которая предшествует чувству, потому что чувство обогащает ее и, главным образом, приводит ее к объекту, от которого она пытается отвлечься, так как держит его на расстоянии. Именно в этот момент произведение, в конце концов, становится понятным исходя из себя самого, и эстетический объект является в нем; каждая из его частей содействует выражению и способствует этому целостному эффекту, который подводит итог действиям воздействующего на чувства качества объекта.

Следовательно, кульминационный момент эстетического опыта происходит в чувстве, но с необходимым участием рефлексии, он происходит благодаря взаимодействию обоих. Но как возможен переход от одного к другому, от мыслящего и методического восприятия к пассивному и восхищенному восприятию? Наверное, в последнюю очередь необходимо призвать спонтанность сознания, без которой, впрочем, совсем не состоялось бы восприятия, и которая всегда может, мы это сказали, быть скрыта для эстетического опыта. Это спонтанность самого субъекта, способного стать внешним я или внутренним я, безличным сознанием или ангажированным сознанием, и не перестающего быть телом (этим телом, всегда присутствующим в объекте, в котором воплощаются знания, формируется вкус и разворачивается отношение с объектом), если даже он не всегда согласен им быть. И есть еще другое основание, делающее возможным это чередование: это призыв самого эстетического объекта, который одновременно воздействует на рефлексию, потому что он является достаточно логичным и автономным, чтобы требовать объективного познания, и на чувство, потому что он не исчерпывается этим познанием и требует отношения более личного. Ибо он является одновременно

основательным, структурированным, отдаленным объектом и дружественным, волнующим, призывающим к сочувствию объектом, чем побуждает к самозабвению или отчуждению. Каждый из этих двух аспектов беспрестанно вновь и вновь отсылает к другому: собственное совершенство объекта есть бытие почти субъекта, однако он достигает этой выразительной субъективности только посредством строгости и основательности своего объективного бытия подобно телу, которое имеет душу или становится душой только в силу бытия телом, благодаря необыкновенному развитию его нервной системы, или подобно человеку, который достигает духовного только безоговорочно принимая жизнь в преходящей временности.

Итак, эстетическая установка непроста. Но, в итоге, она выстраивает с эстетическим объектом определенное отношение, моменты и диалектику которого, как мы полагаем, сумели описать. И этого, быть может, достаточно, чтобы противопоставить ее другим установкам, которые может принять субъект перед другими объектами.

Перевод с фр. А.С. Детистовой и Е.В. Золотухиной-Аболиной по изданию:

Dufrenne M. Phénoménologie de l'expérience esthétique. T II; La perception esthétique. Paris: Presses univ. de France, 1953. Pp. 504-526

РЕЦЕНЗИИ

Любовь Ершова, Ольга Мазурина

Рецензия на книгу: Handbook of phenomenological esthetics. Ed. by H.-R, Sepp and L. Embree. Springer: London/ Dordrecht/ Heidelberg/ New York, 2010.

(Словарь по феноменологической эстетике, под редакцией Ганса Райнера Зеппа и Лестера Эмбри. Шпрингер: Дордрехт/ Гейдельберг/ Лондон/ Нью-Йорк, 2010).

Известно высказывание Морица Гайгера о том, что эстетика покоится на неопределенных основаниях, поэтому наподобие флюгера меняет свое направление от любого порыва философского или научного ветра. В XX в. таким мощным порывом стала феноменология. Она способствовала головокружительной экспансии эстетики. Она спровоцировала множество интерпретаций, точек зрения, рефлексий и критических комментариев по поводу художественных и эстетических феноменов, так что желающим приобщиться к ней приходится пробиваться сквозь множество недоразумений. Способствовать преодолению этой ситуации призван представляемый «Словарь по феноменологической эстетике» - уникальное издание, одна из первых попыток дать обширный обзор феноменологической эстетики как самостоятельной дисциплины. Проект этого пособия был задуман летом 2003 г. В его осуществлении приняли участие 59 авторов из разных стран. Вдохновителями и главными редакторами явились известные феноменологи – Лестер Эмбри и Ганс Райнер Зепп.

Книга, в определенной мере подытоживающая их педагогическую и организаторскую деятельность, содержит шестьдесят девять статей, расположенных в алфавитном порядке. Ее структура тщательно продумана и виртуозно выстроена. Можно выделить пять рубрик сборника. Они охватывают методологию и важнейшие эстетические категории, касаются проблем творчества, стилей и видов искусства, описывают актуальные проблематику смежных дисциплин, а также взаимодействия культур.

А. Баумгартен задумывал эстетику как науку, изучающую нижнюю ступень познания, связанную с чувственностью. Однако в процессе исторического развития эта «нижняя ступень» превратилась в «лестницу» сложной конструкции. Исходное понятие «айстезис» – непосредственное ощущение и переживание явлений - как сфера уникального опыта приобрело очень высокое положение в феноменологической теории. Эта тема разрабатывается в нескольких статьях сборника, таких как «айстезис» (Ж. Бруджинская), «эстетическое удовольствие», «вторичные чувства» (А. Дьякону), «эстетический опыт» (Э. Кейси), «эмпатия» (А. Пинотти). Анализируются классические эстетические понятия: «красота» (С. Нейбера), «воображение» (Н. Дюпре), «творчество» (М. Рамирес), «произведение искусства» (К. Нильсен) и др.

Особое место в структуре словаря занимает блок из 33 статей, посвященный конкретным авторам, чье философское творчество определило базовые тенденции феноменологической эстетики. Выделяется три основные группы. К первой причисляются наиболее значимые для эстетики фигуры - это М. Гайгер (Л. Фабиани), Р. Ингарден (А. Гнездовский), Ф. Кауфман (Х. Лотц), Ж.-П. Сартр (Ф. Кабестен), М. Мерло-Понти (Г. Джонсон) и М. Дюфрен (Э. Кейси). Ко второй, наиболее многочисленной группе отнесены философы, которые оказали существенное влияние на феноменологическую эстетику в целом. Например, Х. Ортега и Гассет (Х. Сан-Мартин), Г. Гадамер (М. Вишке), П. Рикер (И. Райнова). В третьей указаны современные авторы, такие как Жан-Люк Марион (М. Штаудигль), Герман Шмиц (А. Блюм) и др. Следует признать, что такое разделение во многом условно и носит дидактический характер.

В предисловии содержится развернутый исторический экскурс, в котором выделены основные этапы, направления развития и современная ситуация в феноменологической эстетике. Изложение начинается с философии Э. Гуссерля, сфокусированной на онтологической проблематике, где эстетический феномен рассматривается сквозь призму понятия интенциональности. Эстетическая позиция

Гуссерля анализируется также в отдельной статье сборника, написанной Джоном Б. Бро: эстетический объект как предмет направленного внимания имеет сложную структуру. Он включает, по крайней мере, три уровня: «физический образ», который принципиально отличается от образа материальной вещи тем, что художник создает его намеренно, чтобы вывести зрителя на следующий уровень «образа-объекта» или имиджа, а также третий уровень «образа-темы» изображения. Изображения могут представлять фактические лица, места, или события. Они могут представлять также вымышленные вещи, например, кентавров или русалок. Однако в отличие от объектов фантазии, постоянно изменяющихся по индивидуальной прихоти, они укоренены в физическом носителе и позволяют наблюдателю наслаждаться ими в их стабильности и общедоступности. Идеальный мир изображений имеет свое собственное пространство и время, а это значит, что он конфликтует с восприятием окружающего мира. Так, реально зритель видит линии, нарисованные тушью на листе бумаги. За пределами восприятия чернил и бумаги возникает конкретный образ, например, лицо человека. То есть образ одновременно отсутствует и появляется в изображении. Автор статьи напоминает: Гуссерль настаивал, что все произведения искусства являются изображениями; именно изображение отличает искусство от не-искусства. Искусство может быть философским, даже метафизическим, раскрывающим глубокий «мир земли».

Хотя Гуссерль не оставил целостной теории искусства, его философское наследие обеспечивало бесконечные возможности для дальнейшего развития эстетики. Геттингенская группа, следовавшая его учению, включала таких авторов как Вальдемар Конрад (Д. Анжелуччи) и Дитрих фон Хильдебранд (Д. Кросби). Применение феноменологического метода позволило поставить вопросы о способе бытия и сущностной структуре искусства. В середине 20-х гг. М. Гайгер, полагая, что феноменологический метод избавит науку от вкусового произвола, разработал программу эстетики как нормативной дисциплины. В конце 20-х гг. Антонио Банфи, выступивший против Б. Кроче, развивал феноменологическую эстетику в Италии. Пионером феноменологии в испано-говорящем мире стал Х. Ортега-и-Гассет. Ученики и

последователи Э. Гуссерля способствовали быстрому распространению феноменологической эстетики и в других странах: в Польше – это Р. Ингарден, в России – Г. Шпет (Т. Щедрина) и А. Лосев, в Японии - Нишида Китаро (Каната Сусуму).

Автором статьи, посвященной творчеству М. Хайдеггера, является Франсуаза Дастюр – почетный профессор философии в Сорбонне. Она начинает изложение с лекций 1936-1937 гг., в которых Хайдеггер стремился показать, что искусство и эстетика не совместимы: эстетика процветает только тогда, когда происходит снижение уровня искусства. Он указывает шесть исторических фактов: 1) великое искусство Греции не знало или не требовало эстетики; 2) эстетика начинается в эпоху Платона и Аристотеля, когда большое искусство и великая философия подошли к своему пределу; 3) в наше время, когда вся уверенность человека в себе основывается на самосознании, рефлексия искусства и красоты разворачивается по отношению к человеческой чувственности и одновременно происходит снижение статуса «великого искусства»; 4) эстетика достигает своей наибольшей высоты с признания Гегелем конца «великого искусства»; 5) с именем Р. Вагнера связана неудачная попытка синтеза всех видов искусства, усиление роли музыки и стремление растворить искусство в чистой пассивности; в то же время, эстетика становится частью положительной психологической науки. 6) В учении Ф. Ницше, в котором речь идет о кризисе религии, морали и философии, эстетика попадает под влияние естественных наук и становится физиологией искусства.

В лекциях разных лет Хайдеггер излагает различные версии художественного творчества. Он стремится, во-первых, строго разграничить художественное творчество и ремесленное производство, во-вторых, доказать, что сущностью произведения искусства является не эстетическое наслаждение, а истина. Он начинает с утверждения, что художественное творение - не вещь или продукт, оно не может быть понято как единство формы и содержания. Это не простое подражание предварительно существующему объекту. Художественное произведение – это- откровение, раскрывающее мир конкретного человеческого существования. Оно является местом борьбы между открытостью и уединенностью, между Миром и Землей; в нем истина выходит из забвения и видимости. Согласно Хайдеггеру, искусство, поэтичное по своей сути, может быть определено как поэтическая проекция истины.

Для французской феноменологии второй половины XX в. принципиальное значение имеют работы М. Дюфрена (Э. Кейси) и М. Мерло-Понти (Г. Джонсон). В 90-е годы М. Дюфрен был неофициально признан главой европейской философии искусства. В своих четко структурированных и систематизированных трудах он рассматривал как классические эстетические вопросы, так и проблемы современного искусства. По его мнению, эстетическая сфера является началом всех путей развития человечества. Эстетическое восприятие – уникальный контакт человека с творческими силами природы. Дюфрен был убежден, что эстетический опыт гармонизирует все противоположные интенции в человеке, примиряя его с внешним миром, поэтому богатство и разнообразие эстетического опыта, достигающего кульминации в выражении, трудно переоценить.

Важнейшие темы исследований М. Мерло-Понти - всеобщие формы восприятия, «логос эстетического мира», природа языка и др. Мир, язык и история предстают как взаимосвязанные, проникающие друг друга сферы. Для них характерна диалектика субъективного и объективного, смысла и бессмыслицы, логики и случайности. В силу этого обстоятельства учение Мерло-Понти определяют как «философию обращающихся понятий» или «философию двусмысленности». Перечитывая и переписывая заново старые темы эстетики, он отмечал, что в искусстве реализуется потребность в общении и самовыражении. Искусство – это всегда «говорящий язык», произведения которого принципиально не завершены. Особенно интересна и значима для Мерло-Понти художественная литература, где язык перестает быть лишь средством сообщения и становится телом писателя, самим писателем. Не менее настойчиво он изучал немую «науку» живописцев и скульпторов, осваивая изысканную сложность их языка, чтобы понять смысл краткого слова «видеть».

Широкое распространение феноменологической эстетики в современном мире, по мнению редакторов сборника, таит в себе взрывную тенденцию: вместе с ростом статуса эстетики границы ее начинают исчезать, предмет нивелируется. Поэтому назрела необходимость еще раз пересмотреть точки соприкосновения и взаимовлияния феноменологии и эстетики, преодолевая тенденцию резкого противопоставления исторического и систематического подходов. По мнению авторов, феноменология – не

антикварная лавка и не коллекция курьезов. Ее интерес состоит не в сохранении однажды утвердившихся позиций. Любая философская позиция всегда связана с частной сферой, но также всегда ее превосходит, поэтому сохраняется возможность и необходимость постоянно возвращаться к исходным проблемам.

В эстетике XX в. особое звучание, которое можно обозначить как многоголосица, приобрели понятия метафора (А. Лосси) и игра (К. Нильсен). Замечательно, что в слое даны ясные и убедительные статьи на эти темы. К другим, не менее сложным проблемам современной эстетики относятся вопросы о моде (С. Маркес) и стиле (А. Пинотти). Мода в основном изучалась структуралистами, семиотиками и социологами, бесспорными классиками исследований являются Р. Барт и Ж. Бодрийяр. Хотя мода связана с понятиями «хорошего вкуса» или эстетической чувствительности, она не сводится к требованиям красоты. Мода, приближаясь к фарсу (маскараду, маскировке), создает стиль преображения. Решающая цель моды – не говорить правду, а спровоцировать впечатление, чтобы пробудить горизонты ожиданий в соответствии с семиотическими кодами. Моду можно рассматривать как поиск стилевой формы: мода индивидуальна, а стиль универсален. Человечество в его исторической ситуации всегда имеет некоторую норму стиля. Норма-стиль человеческого существования означает определенный тип историчности. Мышление, как способ осуществления, выражения, представления субъекта исторической эпохи становится главным мотивом культурного поведения, в том числе стиля жизни или стиля творчества.

Блестящими образцами применения феноменологического метода в эстетике являются труды Р. Ингардена (A. Gniazdowski)и Н. Гартмана (М. Вишке). Широко известны их исследования по литературе, живописи, музыке и архитектуре. Помимо этих видов искусства сборник содержит также статьи по танцу (Г. Кароблис), театру (Н. Шигето), фотографии и кино; конкретный пример применения феноменологического подхода к искусству приведен в статье «Кубизм» (А. Пинотти).

Современная эстетика не мыслима без изучения СМИ и в первую очередь фотоискусства (статья Чунг Чан-Фай). С момента изобретения фотографии, по своему значению сопоставимому с изобретением письменности, начинается новая эпоха.

(Буквально фотография означает «письмо светом»). Все мы являемся «жителями фотографической Вселенной». На первый взгляд фотография сходна с традиционными видами искусства, например, с живописью или графикой. Однако очевидны существенные различия между ними. Показательна дискуссия об онтологическом статусе фотоискусства и живописи, продолжающаяся многие годы. Живопись может симулировать реальность, создавая образы чистой фантазии. Например, предельно трудно обнаружить в реальности объекты сюрреалистических произведений С. Дали. Фотограф, в отличие от художника, никогда не создает объект, объекты фотографии должны быть найдены в физическом мире. Фото - это спонтанный импульс, который идет от внимательного глаза и запечатлевает момент в его вечности. Другое принципиальное различие между фотографией и живописью заключается в средствах производства. В фотографии первичен акт видения. Если используется автоматическая камера, то вместо фотографии получается механическое или электронное копирование.

Начало исследования фотографии относится к первой трети XX в., сегодня феноменологическая эстетика занимается также многими другими СМИ (статья М. Машкут): от иллюстрированных рукописей до современных технологий, включающих блоги, компьютерные игры, инсталляции и киберпространство. Понятие «виртуальная реальность» (Х. Рабан), введенное в оборот французским теоретиком театра А. Арто, означает особый вид искусственно смоделированного мира, в котором приостановлены общие законы времени и пространства. Время теряет свою необратимость, а пространство стабильность: место исчезает. Люди становятся всемогущими. Появляются новые возможности для восприятия и взаимодействия, в частности, возможность изменения своей индивидуальности. Виртуальная реальность моделируется на основе символов с помощью творческих актов субъекта. Погружение в виртуальную реальность означает, что наблюдатель или агент видит, слышит, чувствует и даже может действовать в представленном мире. Виртуальная игровая реальность сопоставима с эстетической сферой.

Исторически художественное творчество сосуществует с другими формами общественного сознания, в частности, с религией (Б. Мизей) и политикой. Соотношение

искусства и религии принято иллюстрировать пересекающимися кругами. Диапазон пересечение варьируется: в концепциях М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти он относительно широкий, а в философии Э. Гуссерля и М. Шелера – существенно сужен. В феноменологической теории искусства и религии выделены две противоположные точки зрения. В первом случае, художественный и религиозный опыт считаются внутренне взаимосвязанными, и религия определяется как своего рода искусство, а искусство как внутренне религиозное. В альтернативном подходе искусство, прежде всего, - то, что открывается в эстетическом опыте, а неразрывная связь между искусством и религией является следствием подмены терминов.

Отдельная статья сборника, названная «Политическая культура» (Г. Коленбергер), посвящена проблеме взаимодействия эстетики и политики. В ней затрагивается тема эстетизации фашизма в XX в. Фашизм, как форма национального мышления, превращает общество в тотальный спектакль, в котором видение художника (воля фюрера) больше ничем не отличается от устремлений людей. Добро отождествляется с образом идеально организованного общества, объединенного национально-культурными связями. Опасность эстетизма в политике состоит в том, что подлинные истины подменяются художественными репрезентациями, и люди утрачивают способность отличать истину от ее суррогатов и фикций. Авторы настаивают, что эстетика имеет принципиальную этическую значимость, и в будущем феноменологические исследования должны четко разграничивать этическое значение и силу эстетики.

Признаки развития науки в этом направлении наметились в экологической (Т. Тадвайн) и гендерной проблематике (Г. Саламон). Экологическая эстетика - самостоятельная постоянно усложняющаяся дисциплина, соединяющая традиционные ценности и эстетику окружающей среды. Ее предмет образуют такие понятия как природа (К. Нильсен), окружающая среда, ландшафт, вид и др. Экологическая эстетика, как философия гармонии между человеком и природой, выдвигает на первый план вопрос о соотношении эстетических и жизненных ценностей. Другой бурно развивающейся

междисциплинарной сферой является эстетика пола. Гендер - культурно-символическое определение пола, появление которого знаменует важный этап в изучении ролевых стереотипов

В сборнике четко обозначены проблемы диалога культур: редакторы издания указывают, что «межкультурная эстетика» призвана преодолеть радикальные различия между эстетическими традициями. Она помогает расширять возможности взаимодействия и взаимопонимание. Авторы убеждены, что необходим непосредственный обмен между целостными мирами, сохраняющими собственную уникальность. «Межкультурная эстетика» предполагает две формы относительности: во-первых, любое произведение искусства является специфическим продуктом культуры, и, во-вторых, различные способы интерпретации зависят от контекста, в котором находится зритель. Возможности «межкультурной эстетики» продемонстрированы на примерах индийской (Рам Адхар Молл), китайской (Чен Чжиюань) и японской традиций.

Надо подчеркнуть, что авторы словаря не ставили перед собой задачи охватить все аспекты предмета, поэтому при внешнем сходстве с энциклопедией это издание таковым не является. Скорее это руководство по эстетике, предельная цель которого – научить мыслить феноменологически. Адресуя книгу всем, кто интересуется современной эстетикой и философией искусства, авторы выражают надежду, что заданная система координат не только поможет читателям усвоить конкретные знания, но самое главное будет способствовать их саморазвитию.

Роман Соколов

Рецензия на книгу М.Н. Евстропова «Опыт приближения к «иному»: Батай, Левинас, Бланшо. Издательство Томского университета, 2012»

Книга Евстропова продолжает традицию освоения в современной русскоязычной философской литературе творчества трёх, возможно, наиболее оригинальных представителей европейской мысли XX в.: Жоржа Батая, Эммануэля Левинаса и Мориса Бланшо. Каждый из них, в свойственной ему манере, производит выход за рамки традиционного европейского дискурса, олицетворённого прежде всего тотальностью гегелевского логоцентризма, завершившего то, что впоследствии будет названо *философией тождества*. Именно Гегель становится тем «незримым собеседником», в полемике с которым выстраивают свои концепции данные мыслители. По сути, полемика с Гегелем означает здесь прорыв в пространство *иного*, или, точнее, *совершенно иного*, которое в принципе не может быть абсорбировано «разумным» и логическим или редуцировано к ним. Не упоминая об этой полемике прямо, Евстропов, тем не менее, сразу же подчёркивает *недиалектический* характер иного: «Прежде всего, “иное” не есть только соотносительная категория, оно не составляет целостности с “тождественным”, иначе оно утрачивает свою принципиальную “инаковость”. Со своей стороны, “абсолютное” этимологически (ab-solutus как “отрешённое”, буквально — “отвязанное”) как раз и выступает обозначением радикально “иного”» (С. 26). Таким образом, исследователь явно даёт нам понять, что, с точки зрения рассматриваемой им традиции, *иное* располагается по ту сторону дискурса и что открытие пространства *иного* возможно лишь в особого рода *опыте*, интегральным определением которого выступает понятие

онтологический эстезис. Вводя этот, в определённом смысле, оксюморонный концепт, Евстропов окончательно закрепляет за *иным* статус чего-то *вне-* или *нелогического:* того, что не может быть встроено в тотальность гегельянской системы и «снято» на более высокой ступени саморазвёртывания абсолютной Идеи. Однако, будучи невписываемо в структуру «диалектического единства», *иное* всё же взывает к своему метафизическому освоению, предполагающему либо расширение традиционного дискурсивного поля, либо его разрыв. Так или иначе, *иное* предстаёт нам прежде всего в неком опыте — опыте «предельном», «трансгрессивном» и «катастрофическом». И именно метафизическим экспликациям этого опыта (в крайне разнообразных его проявлениях) посвящена обсуждаемая работа.

Опыт, о котором идёт здесь речь, не просто катастрофический или предельный. Это, в некотором роде, *невозможный* (!) опыт. Эту невозможность следует понимать в двух смыслах: во-первых, как *невыносимость* этого опыта для самого субъекта, подвергающегося здесь деструкции; во-вторых, как проблематичность *извлечения* этого опыта или, иначе говоря, его редукцию к *переживанию.* Второй момент означает принципиальную полемичность мысли каждого из трёх рассматриваемых философов не только в отношении философии Гегеля с его редукцией всего и вся к *понятию*, но и в отношении всей феноменологической традиции (представленной прежде всего Гуссерлем и Хайдеггером), декларирующей «феноменологическую редукцию», т.е. редукцию к *смыслу*, как универсальное условие феноменологического описания. В противоположность этому, как отмечает Евстропов, Батай провозглашает «редукцию редукции», т.е. редукцию самого *смысла.* Феноменологическая редукция становится, в данной перспективе, одной из форм «гомогенизации иного», которой больше всего стараются избегать Батай, Левинас и Бланшо. Более того, по наблюдению автора, гетерологический подход к *иному,* по существу, предполагает отказ от философского дискурса, очевидно, неспособного в полной мере передать тот опыт «утраты смысла», через который прошло, в частности, европейское сознание XX в. Гораздо больше для достижения этой цели подходят «литературные средства». «Язык литературы, на котором говорят Бланшо и он сам, Батай противополагает отстранённому и описательному

дискурсу философии, к которому оказывается причастным Левинас, в то же время признавая, что то, что пишет Левинас, в конечном счёте также сводится к подобному “надлому” и “крику”» (С. 11).

Ключевым моментом, отличающим последующее развитие этой темы в обсуждаемой работе, является то, что метафизическое освоение «невозможного опыта», опыта *иного,* предполагает его *эстетизацию.* Не случайно, сам «невозможный опыт» во многом повторяет *опыт возвышенного*, как он понимается в модерной эстетике. Проблема заключается в том, какой смысл вкладывает в понятие *эстетического* и *эстезиса* каждый из рассматриваемых мыслителей. Евстропов подробно отвечает на этот вопрос, анализируя специфические особенности «эстезиса» (эстетического опыта) у Батая, Левинаса и Бланшо.

При последовательном рассмотрении *опыта иного* у названных мыслителей, однако, выясняется, что каждый из них интерпретирует этот опыт совершенно особым образом. (Поэтому, возможно, точнее было бы говорить здесь не столько об *опыте,* сколько об *опытах* иного.) Так, для Батая *опыт иного* примечателен прежде всего своими неприглядными и отвратительными сторонами. Именно они, по его мнению, препятствуют «интериоризации» этого опыта, включению его в порядок «тождественного». Батай понимает *опыт иного* как опыт *трансгрессии*. *Иное* у него всегда *негативно*, но эта негативность, представая перед нами, в первую очередь, как *эстетическая* негативность (нечто «низкое», «невыносимое» и «омерзительное»), не соотносится, как замечает автор, ни с каким утверждением. Таким образом, согласно Евстропову, Батай очерчивает пространство *иного* путём выстраивания своей «авангардной контрэстетики», «доминирующими категориями которой оказываются “омерзительное” и “бесформенное”» (С. 35). При этом, парадоксальным образом, такая эстетизация иного становится одновременно способом его *онтологизации*: Батай подчёркивает «недиалектический» и самостоятельный характер иного. И, как замечает Евстропов, «в каком-то смысле» *иное* предстаёт у него как «субстанция». «Между тем, едва ли не единственным “атрибутом” этой “субстанции” оказывается некое отношение — “инаковость”, исключённость, чрезмерность, “позитивная экстравагантность” (подобный же ход описания “иного” как безотносительного, как не-субстанциальной субстанции, атрибутом которой оказывается отношение, мы находим у Левинаса)» (С. 38).

Все эти характеристики *иного* мешают его *снятию* в гегелевском смысле и, следовательно, препятствуют началу развёртывания самого диалектического дискурса. *Иное*, пишет автор, оказывает «сопротивление» «подведению его под общий знаменатель и включению его в порядок (который всегда так или иначе есть “однородный” порядок), оно распознаётся по той непроизвольной и как бы “естественной”, “рефлекторной” реакции отторжения, которое само же и провоцирует своей “инаковостью”. В конце концов, можно даже утверждать, что сама “инаковость” “иного” и “производится” в этом его отторжении» (С. 38). Тут можно заметить, что не только Гегель, но и вся ортодоксальная метафизика (от Парменида до Хайдеггера) всегда начинает с «отбрасывания» *абсолютно иного* «в силу его бессодержательности и неопределённости» (С. 39). Так, Хайдеггер сразу же переходит от ужаса смерти как «проседания бытия» к самому *бытию*, т. е. к *метафизическому* пониманию реальности. Онтологическое вопрошание имплицирует *забвение* некого собственного *протоонтологического условия*, которое и ставится под вопрос в творчестве рассматриваемых мыслителей.

Согласно Евстропову, механизм этого *забвения* у Батая сходен с механизмом вытеснения в психоанализе. В самом деле, Батай словно бы воплощает в себе нечистую совесть метафизики, открывая за её возвышенными категориями сексуальную и «скатологическую» проблематику. «Мишенью батаевского “антиидеализма”..., — пишет исследователь, — выступает не что иное, как онтология, *понимание бытия*». (С. 42) Само формирование особого языка метафизики происходит благодаря сублимирующей работе метафоры. У Батая же «мы встречаем» «нечто вроде “метафоры наоборот”. Его метафора — это катастрофическая контаминация противоположностей, ценностно, аффективно окрашенных..., она приобретает черты оксюморона. Анус — метафора солнца, солнце — метафора ануса. В этом метафорическом “уравнении” есть, однако, нечто избыточное — оно оказывается *пародийным*» (С. 43).

Ещё в начале своей работы, предваряя довольно подробный анализ таких аспектов и тем философии Батая, как концепция сакрального, «опыт атеологии», религия в

условиях «смерти Бога», «смех как форма опыта абсолютно иного» и др., автор утверждает, что ключевыми для истолкования *иного* у Батая могут служить понятия *иное как бытие* и *бесформенное.* Тема *бесформенного* как сущностной структуры *иного* не перестаёт звучать и в разборе творчества двух других философов *иного*: Левинаса и Бланшо. В этом отношении, интересна, например, довольно неожиданная перекличка между *наготой*, как одним из аспектов *бесформенного* у Батая, и *наготой* как характеристикой *лица* у Левинаса. Одним из значений наготы у Батая является *тьма, ночь* вещей, скрывающаяся под «маской света», которая разоблачается *смехом.* На первый взгляд, у Левинаса тема *наготы* никак не связана с темой *бесформенного*, поскольку нагота *лица* другого – это прежде всего свидетельство его *уязвимости* перед моим взглядом. Однако *нагота* другого также вызывает у меня «эстетическое ошеломление», «пошатывает раз и навсегда, необратимо, “райскую” корреляцию мира и ипостаси, идиллическую структуру эгоистического наслаждения и “свободы”, демонстрируя её нищету и ничтожество» (С. 202-203). Таким образом, *нагота лица,* как и «нагота вещей», выступая в качестве *события иного,* подрывает привычное устройства мира, в котором живёт индивид, и радикально преобразует смысл экзистенции.

Как и трансгрессивный опыт Батая, опыт *иного* у Левинаса, согласно Евстропову, является, в определённом смысле, *невозможным опытом*. Речь здесь также идёт не об опыте в обычном смысле слова, а лишь о «приближении» к нему. Автор подчёркивает, что, несмотря на всё их различие, имеется сущностное родство между опытом *il y a* (у раннего Левинаса) и опытом *лица.* Безусловно, опыт *il y a* обнаруживает определённое типологическое сходство с «невозможным опытом» Батая. И в том, и в другом случае мы имеем дело с погружением в *стихию безличного*, в *материю*, в *иное как бытие*. «“Существование” само по себе нельзя утверждать, поскольку утверждают всегда что-то сущее, но потому же оно и неотступно и не подлежит отрицанию. *Il y a* возвращает какую бы то ни было негацию в лоно «бытия», которое тем самым оказывается удушающее плотным, безвыходным, и делает негативность, эту экзистенцфилософскую свободу, несостоятельной. *Il y a* как необходимость отсылает, в частности, к платоническому образу меона или ”материи”» (С. 162). Автор напоминает, что, создавая свою концепцию

il y a, Левинас стремился выразить смысл *бытия как такового*, что в принципе противоречило хайдеггеровскому пониманию бытия как исключительно *бытия сущего*. Однако сам Хайдеггер всё-таки предоставляет некоторую возможность для такого истолкования его концепта, поскольку говорит о «проседании целокупного сущего» в опыте «ничто» (С. 231). Однако, в отличие от Хайдеггера, у которого опыт раскрытия бытия — опыт метафизический, опыт *il y a* Левинаса можно рассматривать скорее как своего рода *эстетический* опыт. Конечно, *эстетическое* в данном случае не имеет никакого отношения к суждению вкуса. Речь здесь идёт о такой характеристике этого опыта, как его *имагинативный* или «нейтральный» (в смысле онтологической подвешенности) характер. При этом, однако, нужно иметь в виду, что «“эстетическое” вообще у Левинаса сущностным образом *онтологично*, связано с метафизическим “регионом” “бытия”» (С. 209). По-видимому, такого же понимания *эстетического* придерживается в данной работе и её автор, для которого *эстезис* «выводится за пределы собственно эстетизма, восприятия или создания эстетического объекта и т.п. В эстетическом опыте кардинальным образом модифицируется “основоустройство” самого опыта, который отныне уже не укладывается в рамки каких-либо трансцендентальных схем, в том числе субъект-объектного отношения и ноэзо-ноэматической корреляции» (С. 29). Вот почему, на наш взгляд, вопрос об *эстезисе* становится здесь также вопросом о границах самой феноменологии. Во всяком случае, созданной Гуссерлем *интенциональной* феноменологии.

Как известно, особенно остро вопрос о выходе за рамки феноменологического поля встаёт в творчестве Бланшо, который, в некотором роде, возвращается к идее йенских романтиков о необходимости завершить философию посредством *литературы*, посредством литературного творчества, поскольку сама по себе философия не способна выразить последнюю *Истину,* но придаёт этой идее оттенок *негативности.* Поэтому он противостоит здесь не только Гегелю и Гуссерлю, но, как подчёркивает Евстропов, и Хайдеггеру. «Художественное творение, для Хайдеггера имевшее \значение “свершения истины” бытия, для Бланшо – выведение по ту сторону истины и смысла в без-бытийной “нейтральности” (С.242)». Литература не в состоянии привести нас к *Истине* или

завершить дискурс, поскольку сама она есть нечто безосновное и «вымышленное», но именно благодаря этому она оказывается неразрывно связанной с таким же «безосновным» и сомнительным в онтологическом плане человеческим существованием. Поэтому с помощью *литературного опыта* мы можем попытаться заглянуть и внимательно всмотреться в ту *вторую ночь*, которую сразу же элиминирует из своего дискурса Гегель, в ту *бездну бытия*, от которой так поспешно отворачивается рассуждающий об экзистенциальных истоках метафизики Хайдеггер. Опыт литературы оказывается у Бланшо аналогичным *опыту смерти*.

Отмечая расхождения между Бланшо и Хайдеггером, Евстропов в то же время не забывает указать на родственность мысли двух представителей философии XX в. Несмотря на то, что размышляя «о литературе», Бланшо фактически размышляет «о бытии человека», он избегает антропоцентризма гуманистической мысли нового времени, предпочитая мыслить скорее в духе хайдеггеровского вопрошания о бытии, придавая ему *нигилистический* (в смысле того же Хайдеггера) характер. Вопрос о литературе артикулируется здесь как вопрос о литературном творчестве, точнее, вопрос о *письме*, причём письме как *процессе,* а не как результате. Бланшо применяет в основном форму *l'écrire*, а не *l'écriture*, что, согласно Евстропову, как раз и свидетельствует о преемственности между ним и Хайдеггером (для которого *бытие* есть процесс, а не субстанция). Для Бланшо «письмо» — это процесс обезличивания, утраты субъектом своего *Я*, растворения в тексте произведения. В конечном счёте, пишет не *Я*, а *Он*. И здесь автор книги вновь обнаруживает у Бланшо отголоски хайдеггеровской философии: «Вопрошание в отношении письма так же, как и “бытийный вопрос” у Хайдеггера, у Бланшо не является действием, совершаемым исключительно субъектом, кем бы он ни был – автором или читателем. Это “вопрошание в отношении языка, помимо человека, который пишет или читает, через язык” – оно-то и становится литературой, образуя “основу” литературной коммуникации» (С. 241-242).

Как известно, значение литературы для Бланшо определяется, в первую очередь, её способностью организовать для нас (и прежде всего для самого писателя) *опыт смерти*. Литература позволяет нам *умереть активно,* избегнув возвратного погружения

в безличную стихию левинасовского *il y a*. Тем самым литература делает *возможным* невозможный опыт, обретая тем самым некую *эпистемическую* функцию, тесно, впрочем, связанную с её *этическим* смыслом. Говоря о *невозможности опыта смерти*, о том, что смерть *саму себя делает невозможной*, поскольку при её наступлении исчезает сам субъект опыта и опыт как таковой не происходит (а смерть, в феноменологическом смысле, и есть этот *опыт*), Бланшо разрабатывает концепцию смерти как «нейтрального», или «второй смерти», «находящейся... уже по ту сторону отрицания» (С. 256). *Первая,* «верная», «человечная», смерть никогда не может закончиться, «непрестанно умирая *другой* смертью» (С. 256). Она, замечает Евстропов, становится тем «абсолютно иным», которое мы стремимся «очеловечить», тем *абсолютно лишённым смысла*, чему мы пытаемся придать смысл. Этот процесс *очеловечивания смерти* совпадает у Бланшо с процессом создания литературного произведения, предполагающим погружение в «нейтральную» стихию образа. Как следует из анализа Евстропова, в своей концепции образа Бланшо, с одной стороны, воспроизводит многие идеи Левинаса, но, с другой — радикально расходится с его *оценкой* образа. Для обоих мыслителей стихия образа — это стихия *нейтрального*, протоонтологического, предшествующего самому разграничению реального и нереального. Образ обладает фасцинирующей способностью, обеспечивая, благодаря этому, опыт «разрыва с бытием». Однако, пишет автор, «для Левинаса» имеется «куда более решительный разрыв с “бытием”, чем воображение и поэзия» (С. 304), это — «мораль». Поэтому от «описания фундаментально-онтологического характера образа» он «мало-помалу приходит ко всё более резким его оценкам как причастного стихии нейтрального. Левинас стремится дистанцироваться от эстетической зачарованности, поскольку она низводит нас к безличности *il y a*» (С. 304). Сохраняя довольно критическое отношение к образу, Бланшо, согласно Евстропову, даёт ему, тем не менее, гораздо более позитивную оценку: «ведь образ есть “иное” (в том числе “некто” как “образ” субъекта есть сама его инаковость, “другой” из формулы Рембо...). «Фантазиология» Бланшо предельно “гетерологична”. “Воображаемое” есть для него выражение некоей радикальной автономии – без-самостной и без-бытийной. Оно не есть

продукт некоей трансцендентальной способности, ни даже сама эта способность (как “воображение”)...» (С. 305). Следовательно, в отличие от Левинаса, Бланшо, по мнению Евстропова, остаётся в рамках чисто *эстетического* истолкования *опыта иного*, осуществляя в этом опыте своего рода *приостановку* эпифании Другого (С. 305). В этом смысле, можно, пожалуй, сказать, что Бланшо *наименее онтологичный* из трёх разбираемых мыслителей.

Проводя свой анализ творчества Батая, Левинаса и Бланшо по путеводной нити проблематики *иного*, Евстропов, по существу, описывает целую традицию в европейской философии XX веке, в которую, помимо названных авторов, входят такие философы, как М. Хайдеггер, А. Кожев, Ж.-П. Сартр, Ж. Деррида и мн. др. Думается, что, раскрывая смысл центрального для его книги концепта «онтологический эстезис», исследователь довольно точно определяет место трёх рассмотренных им авторов в этом направлении европейской мысли.

IN MEMORIAM

Памяти Романа Громова

После тяжелой болезни ушел из жизни Роман Анатольевич Громов (1970-2014), кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой истории философии факультета философии и культурологии Южного федерального университета, член редколлегии Ежегодника по феноменологической философии.

Роман Громов окончил философский факультет Ростовского университета в 1993 г. Защитил кандидатскую диссертацию «Понятие опыта сознания в философии Франца Брентано» в диссертационном Совете философского факультета РГГУ в 1996 г., с 2013 г. – докторант Центра феноменологической философии. Роман Громов был лучшим из лучших моих студентов, аспирантов и докторантов. Он не успел, к сожалению, за-вершить докторскую диссертацию, но он завершил монографию, которая будет вскоре опубликована.

Роман Громов стал одним из ведущих в нашей стране специалистов в области феноменологии и истории философии XIX-XX вв. Он всегда оставался верным принципам исследования; для него философия была не просто увлечением или только профессиональной деятельностью, но делом жизни.

Роман Громов взял на себя очень трудную задачу – всесторонне исследовать философию Брентано и брентановскую школу в историко-философском и культурно-историческом аспектах. Он собирался восполнить основательный пробел в истории философии XIX – начала XX вв., и на этом пути им было сделано немало. Во-первых, это ряд опубликованных им значимых статей, в которых исторический аспект исследования сочетается с содержательным рассмотрением проблем. Во-вторых, это ряд переводов

текстов, относящихся к истории ранней феноменологии. (Список трудов Р.А. Громова прилагается). Его новая редакция перевода первого тома *Логических исследований* Гуссерля – пример вдумчивого, внимательного и профессионального отношения к делу.

Последние годы Р. Громов трудился над объемистым сборником переводов Ф. Брентано (более 30 п.л.), который он сам составил, выделив следующие рубрики: Доклады и выступления, исследования по теории познания, исследования по психологии и поздние рукописи по онтологии и философии языка. Кроме того, представлена избранная переписка Брентано и в качестве приложения – Воспоминания Э. Гуссерля о Фр. Брентано. Проделана очень большая работа; Р. Громов вполне обоснованно полагал, что выход «Избранных трудов» Брентано будет значительным стимулом для исследований философии Брентано в нашей стране. Планируется публикация перевода в 2015 г.

Исследования Р. Громова посвящены истории феноменологии, однако он не смотрел на феноменологию извне, со стороны, как на некоторый объект исследования. В его исследованиях ощущаются духовные ориентиры, вдохновляющие многие поколения исследователей, так или иначе причастных к феноменологическому движению, а именно: рефлексия и коммуникация. В одной из своих статей он писал: «Работа феноменолога состоит в том, чтобы, отталкиваясь от языка, вызывать в себе переживания, благодаря рефлексии анализировать их и терминологически фиксировать результаты анализа. Поскольку речь идет о рефлексивном анализе собственных переживаний, взаимопонимание между исследователями достигается здесь лишь благодаря соучастию, то есть попытке непредвзятого воспроизведения описываемого опыта другого. Так как в этой сфере отсутствуют интерсубъективные критерии проверки, а собственный опыт феноменолога не может быть наглядно продемонстрирован, важнейшим условием коммуникации становится добрая воля и доверительная готовность к соучастию. Можно сказать, что эпохе у Гуссерля – это не просто подготовка феноменологической дескрипции, но также шаг к вступлению в феноменологическую коммуникацию».

Роман Громов не был кабинетным ученым. Он чутко реагировал на различные позитивные и негативные тенденции в обществе и образовании, писал острые публицистические статьи.

Роман был идеальным человеком общения: остроумный, образованный, доброжелательный, вежливый, открытый и в тоже время ироничный и умеющий держать дистанцию – таким он останется в нашей памяти.

Виктор Молчанов

Основные публикации Р. А. Громова

Предисловие к публикации «Интенциональных предметов» Э. Гуссерля. // Логос. Журнал по философии и прагматике культуры. Москва, Дом интеллектуальной книги, № 5-6, 2001.

Сознание и его части. Мереологическая модель исследования в психологии Ф. Брентано // Логос. Журнал по философии и прагматике культуры. Москва, Прагматика культуры, № 1, 2002. .

Антон Марти - философия языка брентановской школы (Статья) // Логос. Журнал по философии и прагматике культуры. Москва, Дом интеллектуальной книги, № 41, 2004.

Брентано и Гуссерль как историки философии // Логос. Философско-литературно-журнал. М., Территория будущего, № 6 (63), 2007.

Карл Штумпф - забытая феноменология // Ежегодник по феноменологической философии. Москва, РГГУ, 2008.

Gromov R. Die Brentano-Schule und der osteuropäische Strukturalismus // Analysen, Argumente, Ansätze. Beiträge zum 8. Internationalen Kongress der Österreichischen Gesellschaft für Philosophie in Graz. Bd. 2, Frankfurt, Ontos Verlag, 2008.

Послесловие редактора первого тома «Логических исследований» // Гуссерль Э. «Логические исследования. Т. 1. Пролегомены к чистой логике». М., Академический проект, 2011.

Диалектика просвещения // Неприкосновенный запас. 2011, № 3 (77).

Дефиниция и дескрипция у Брентано и Гуссерля. Языковые игры в феноменологии сознания» // Horizon. Феноменологические исследования. СПб., Т. 1 (1), 2012.

Франц Брентано и ренессанс Аристотеля в немецкой философии 19 века // Брентано Ф. О многозначности сущего по Аристотелю. СПб.: Изд-во Института «Высшая религиозно-философская школа», 2012.

Философия как объект правового регулирования // Логос. Философско-литературно-журнал. 2014, №2 (98).

Переводы

1. Э. Гуссерль «Интенциональные предметы». Перевод с немецкого и примечания // «Логос. Журнал по философии и прагматике культуры». Москва, № 5-6, 2001.

2. Д. Мюнх "Intentionale Inexistenz у Брентано". Перевод с немецкого // Логос. Журнал по философии и прагматике культуры». Москва, № 1, 2002.

3. Л. Ландгребе «Интенциональность у Брентано и Гуссерля» Перевод с немецкого // «Логос. Журнал по философии и прагматике культуры». Москва, № 2, 2002.

4. А. Майнонг «Самоизложение». М.: Дом интеллектуальной книги 2003.

5. Э.Гуссерль «Интенциональные предметы». Перевод с немецкого и примечания // Э. Гуссерль Избранные работы. Москва, Издательский дом «Территория будущего», 2005.

6. А. Соличе «Разрыв внутри ранней феноменологии: Эдмунд Гуссерль, Адольф Райнах (и Теодор Конрад) о мышлении и созерцании. Перевод с немецкого // Ежегодник по феноменологической философии. № 2, 2009. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2010.

7. Редакция первого тома «Логических исследований» Э. Гуссерля // Э. Гуссерль «Логические исследования. Т. 1. Пролегомены к чистой логике». М.. Академический проект, 2011.

8. Воспоминания Гуссерля о Брентано. Перевод с немецкого // Horizon. Феноменологические исследования. Т. 1 (2) 2012, Санкт-Петербург.

В печати

1. Монография: Философия Франца Брентано в историческом развитии (12 п.л.)

2. Перевод: Ф. Брентано Избранные работы (30 п.л); комментарии и примечания (7 п.л.).

Альберт Иванович Алешин
(1937 – 2014)

24 июля 2014 года внезапно умер доктор философских наук, профессор кафедры современных проблем философии РГГУ Альберт Иванович Алешин.

Он был великий труженик, глубокий и разнообразный эрудит, прирожденный преподаватель и удивительно доброжелательный, открытый общению человек. Про таких, как Альберт Иванович, говорят – *настоящий философ*. Все, чем он увлекался, все его интересы, занятия и жизненные установки были самостоятельно обдуманы и отрефлексированы. И философия была для него не профессией, а призванием (в смысле, который сумел передать нам Макс Вебер): это был стиль жизни, в которой профессиональная работа была органической составляющей.

Он никогда не терял ясных ценностных ориентиров, каковы бы ни были жесткие обстоятельства окружающего социально-политического бытия. Внешние стимулы – карьерный рост, награды, модный сегодня «success» ничего не стоили в его глазах. Подобно стоикам, он мог без тени беспокойства говорить о себе: «добродетель – сама себе награда». Без суеты он исполнял свои обязанности, каковы бы они ни были: преподаватель философии (сначала в г. Горьком, потом в Москве), ведущий научный сотрудник сектора философских проблем биологии Института философии АН СССР. Вот мелкий, но характерный факт: в сложнейшие времена Альберт Иванович был избран в этом Институте председателем профкома, ему доверяли безоговорочно.

Когда стало возможным, А.И. Алешин начал активную издательскую деятельность. Как инициатор, ответственный редактор и автор ряда статей подготовил первый в России

словарь по русской философии «Русская философия: малый энциклопедический словарь» (М., 1995). В последние годы им подготовлен ряд томов из серии «Философия России первой половины XX века». Многие годы, вплоть до своей внезапной кончины он собирал, редактировал и верстал философскую серию «Вестника РГГУ». Готовил к печати, а часто и издавал за свой счет, материалы «декабрьских» конференций философского факультета РГГУ: под его редакцией вышли материалы I–XIV и XIX конференций.

Теперь, когда его нет с нами, стало понятным, сколько он «тянул» на себе незаметных нагрузок и дел, как трудно систематически «залатать» те прорехи, которые образовались в нашей факультетской жизни с его уходом.

Альберт Иванович разбирался практически во всех направлениях философии и как наставник всегда мог дать квалифицированный совет, в чем мало кто мог с ним соперничать.

Альберт Иванович – автор более 120 научных публикаций, ряд его статей были опубликованы в Германии и Австрии. В последние годы А.И. Алешин работал над книгой о Марксе и его влиянии на отечественную философию. Как обидно, что замысел этот оставил нереализованным… Сам он часто повторял, улыбаясь: «Я намерен жить долго!». Не пришлось. И этот *обрыв строки* – тоже такой непридуманный, такой настоящий.

Альберт Алешин – один из тех немногих людей, которые, даже после их потери, оставляют светлую надежду на то, что *нравственные авторитеты* действительно существуют среди нас, землян.

Наталья Кузнецова

Некролог

Ласло Тенгели

11.7.1954 † 19.7.2014

Ранним утром 19 июля 2014 г. от сердечной недостаточности неожиданно скончался Ласло Тенгели. Он был одним из ведущих мировых феноменологов. После изучения философии, классической филологии и истории в университете его родного города Будапешта в 1986 г. он защитил кандидатскую диссертацию об основании этики у Канта и в 1995 г. защитил докторскую диссертацию, которая была посвящена теме "Вина как судьбоносное событие. Зло у Канта и в послекантовской философии". Уже в этих работах проявились узловые моменты его дальнейших исследований, на основании которых он с учетом плодотворного усвоения многих новых знаний о французской и немецкой феноменологии и с помощью своей удивительной эрудированности в области истории философии от греческих первых философов до Канта и немецкого идеализма подготовил проект феноменологической метафизики нового типа.

Ласло Тенгели был доцентом и профессором в университете Eötvös-Loránd в Будапеште до того, как в 2001 г. принял приглашение в университет г. Вуппераля. Возглавляя кафедру «Феноменологии и теоретической философии» он с большим энтузиазмом и успехом продолжил возникшую в Вуппертале феноменологическую традицию. Мировое признание его работ выразилось среди прочего и в том, что его в качестве гостевого профессора приглашали читать лекции во Францию (в том числе и в Сорбонну), в Бельгию, Мексику, Канаду, Китай, Гонконг и в США. В 2010 г. он отклонил приглашение на постоянную работу в университет Мемфиса (США). С 2003 г. до 2005 г. он был президентом Немецкого общества феноменологических исследований. Как руководитель основанного им в 2005 г. Института феноменологических исследований

в университете Вупперталя Тенгели создал феноменологический центр, который притягивал огромное число докторантов со всего мира, и не только благодаря научному имени Тенгели, но также благодаря дружескому участию, с которым он заботливо руководил своими докторантами и оказывал им личную поддержку.

Особенностью феноменологической философии Ласло Тенгели является органическое соединение детальной содержательной проработки материала и стремления к систематизации. В качестве важнейших из его многочисленных публикаций (для тех, кто не знает венгерского языка) можно назвать следующие монографии: «Der Zwitterbegriff Lebensgeschichte» (München 1998), «Erfahrung und Ausdruck. Phänomenologie im Umbruch bei Husserl und seinen Nachfolgern» (Dordrecht 2007), „L'expérience retrouvée. Essais philosophiques I" (Paris 2006), „L'expérience de la singularité. Essais philosophiques II" и основательная работа «Neue Phänomenologie in Frankreich» (Berlin 2011), которую он написал вместе с Хансом-Дитером Гондоком. Книга, в которой представлено его новый большой проект метафизики «Welt und Unendlichkeit. Zum Problem phänomenologischer Metaphysik», и которую он сам не успел подержать в руках, вышла из печати спустя неделю после его смерти.

За неделю до его смерти в университете Вупперталя состоялась тематическая конференция, посвященная его 60-летию. Во всех дискуссиях и встречах этой конференции он участвовал с необычайной интеллектуальной энергией и был в таком прекрасном настроении, в каком я его редко видел; он сделал мастерский вечерний доклад «Философия как открытость мира», который он использовал, чтобы систематизировать свои новые мысли последних лет. Этот доклад, также как труд Тенгели по феноменологической метафизике мы можем и должны воспринимать как его завещание. Его непринужденное и веселое настроение во время этой юбилейной конференции останется, пожалуй, тем последним впечатлением, которое сможет немного смягчить горе столь ранней утраты.

Клаус Хельд (перевод Анны Шиян)

Резюме

Джеффри Эндрю Бараш

Несколько замечаний о новизне репрезентации времени в живописи XX века

Автор выдвигает и обосновывает гипотезу о том, что одной из существенных черт живописи XX века, в том числе кубизма и авангарда, было введение новых способов выражения временн*о*го опыта. В статье рассматриваются три таких способа: акцент на случайности опыта; чувствительность к разнородным моментам опыта, переживаемого как целостность; внимание к новой мобильности опыта, вызванной ускорением ритма жизни вследствие развития техники.

Ключевые слова: живопись XX века; кубизм и авангард; способы репрезентации времени; Фернан Леже; Джино Северини; Эль Лисицкий.

Jeffrey Andrew Barash

Some remarks on new ways of time-representation in the painting of the XX century

The author makes and justifies the hypothesis, that one of the key features, characterizing the painting of the XX century, including Cubism and the Avant-garde, is an introduction of new ways of expression of temporal experience. The article deals with the three of them: the emphasis on the contingency of experience; the sensivity to the heterogeneous elements of experience, experienced as a whole; the attention to the new mobility of experience, determined by the quickening of the life-rhythm due to the technology development.

*Keywords***:** the painting of the XX century, Cubism and the Avant-garde, ways of time-representation, Fernand Leger, Gino Severini, El Lissitzky.

Олег Гущин

Неузнанные символы свободы в творчестве Макса Фриша

В статье предпринята попытка раскрыть содержание свободы в романном творчестве М. Фриша. Для реализации данной задачи применялись два исследовательских приема. С одной стороны, активно используются литературные образы М. Фриша как самостоятельные символы свободы, при определенном истолковании которых высвечивается ее суть. С другой стороны, свобода соотнесена с внутренним динамическим содержанием такого понятия, как бытие *самим по себе (самим собой)*. Конкуренция данных приемов призвана создать эффект реальности феномена свободы.

*Ключевые слова***:**

Бытие самим по себе (самим собой), сценическое время и пространство, двойник, смерть, слепота, распознавание, память, событие, свобода.

Oleg Gushin

Unacknowledged symbols of freedom in the works of Max Frisch

In the article is revealed the content of freedom in the novel of M. Frisch. To reach this target two research methods are used. On the one hand, actively are used literary images by Frisch as autonomous symbols of freedom, which highlighted its essence in some specific situations. On the other hand, freedom is correlated with the internal dynamic content described by notion “being per se” (itself). Competition between various techniques enhances the effect of reality of the phenomenon of freedom.

*Keywords***:**

Being per se (itself), stage time and space, double, death, blindness, recognition, memory, event, freedom.

Илья Инишев

Концепция визуального образа в феноменологической герменевтике

Статья посвящена обсуждению эвристического потенциала герменевтической концепции образа в контексте дискуссий о современной визуальной культуре. Х.-Г. Гадамер трактует образ как одновременно визуальный, пространственный и социальный феномен, тем самым расширяя и трансформируя привычное представление об иконическом опыте. Первоначально образ – не объект эстетического исследования и художественной критики, а социальный феномен, который должен быть рассмотрен в его взаимосвязях со структурами жизненного мира. Размывая границы между искусством и жизнью, Гадамер в своей концепции образа предоставляет широкий спектр возможностей для систематического анализа иконических практик во всем их многообразии: от науки и экономики до живописи и архитектуры.

*Ключевые слова***:** образ, философская герменевтика, пространство, медиальность, социальные иконы.

Ilya Inishev

The conception of visual image in philosophical hermeneutics

The article is dedicated to the revelation of heuristic potential of hermeneutic image conception within discussions on contemporary visual culture. H.-G. Gadamer analyses image as visual, spatial and social phenomenon expanding and transforming thereby the accustomed notion of iconic experience. The image is not primarily an aesthetics' and art criticism's research object, but social phenomenon, which has to be considered in its real and imagined character as well as in its interrelations with the lived world structures. Blurring boundaries between art and life in his image theory Gadamer opens up an array of opportunities for the analysis of iconic practices in all their variety: from science to theater.

*Keywords***:** image, philosophical hermeneutics, space, agency, social icons

Светлана Коначева

Совпадение красоты и бесконечности как основание христианской онтологии

В статье исследуются способы мышления о Боге, представленные в теологической эстетике Ханса Урса фон Бальтазара и Дэвида Харта. Автор анализирует попытки построения христианской онтологии, основанной на категориях славы и красоты. Рассматривается критика хайдеггеровского проекта в теологии, в рамках которого философия и теология строго разделены. Автор показывает, что теологическая эстетика переходит от субстанциального рассмотрения бытия к исследованию дистанции, дарующей бытие.

*Ключевые слова***:** теологическая эстетика, бытие, сущее, красота, слава

Svetlana Konacheva

The correspondence of beauty and infinity as the basis of the Christian ontology.

The article is devoted to the ways of thinking of God in the theological aesthetics of Hans Urs von Balthasar and David Hart. The author analyzes the attempts to construct the Christian ontology which is based on the categories of the glory and beauty. We consider the criticism of Heidegger's project in theology, where philosophy and theology are strictly separated. We argue that the theological aesthetics proceeds from the substantial consideration of being to study the distance, which gives being.

Keywords: theological aesthetics, being, beings, beauty, glory

Сергей Лишаев

Эстетика руины

Статья посвящена руине как предмету эстетической рефлексии. Анализ восприятия руины осуществляется в концептуальном поле феноменологии эстетических расположений (эстетики Другого). Эксплицируются основания, по которым руина оставалась вне поля зрения классической эстетики. Рассматривается эстетический потенциал руины в таких расположениях эстетики времени, как старое и ветхое.

*Ключевые слова***:** Эстетика руины; эстетика Другого; эстетическое событие; эстетическое расположение; эстетика времени; эстетика возможности; старое; старинное; древнее; ветхое; разрушенное.

Sergey Lishaev

Aesthetics of ruins

In this article we consider ruins as subject of aesthetic reflection. We analyze perception of ruins in terms of conceptual domain ´phenomenology of aesthetics of arrangements´ (aesthetics of the Other). The article reveals the reasons, why ruins remained beyond classical aesthetics, and aesthetic potential of ruins in arrangements of aesthetics of time, such as the Old and the Ancient.

*Keywords***:** Aesthetics of ruins, aesthetics of the Other, aesthetic event, aesthetic arrangement, aesthetics of time, aesthetic of opportunity/possibility, old, antique, ancient, dilapidated/ramshackle, destroyed.

Матиас Оберт

Художественная практика как культура тела

В статье рассматривается отношение культуры и практики на основе анализа «само-культивации» как в художественных практиках, так и в различных видах эстетического опыта. Искусство рассматривается как способ актуального осуществления постоянного усилия, направленного на «культуризацию» человеческого телесного бытия. С точки зрения транскультурной феноменологии демонстрируется, насколько глубоко укоренены художественные и эстетические процессы в телесном поведении, т.е. в нашем телесном Я и в движении тела. В статье анализируются аспекты «само-культивации» в китайском письме чернильной кистью, китайской и современной живописи, равно как и в современном танце, с целью показать фундаментальную вовлеченность кинестетического тела во все эти многообразные формы искусства. Тело не только играет здесь роль исполняющего органа, но, скорее, представляет собой подлинный источник, из которого возникает художественное творчество. Другая важная цель этой статьи – показать методические преимущества феноменологии, когда речь идет о пересечении границ между различными историческими традициями и рассмотрении конкретного культурного опыта.

Ключевые слова: культура, тело, художественная практика, китайское письмо чернильной кистью, современная живопись

Mathias Obert

Artistic Practice as a Culture of the Body

This paper deals with the relationship between culture and practice, by investigating into a “self-cultivational” dimension inherent in artistic practices, as well as in aesthetic experiences. Here art is not considered a mere product pertaining to the realm of culture, but rather a means of actually performing the perpetual effort of “culturization” of human existence, i.e. of re-inscribing a historical shape of the world into an embodied present. From the stance of transcultural phenomenology, it is shown how deeply rooted in corporeal behavior, i.e. in our bodily self and in body movement, artistic and aesthetic processes are. This paper elaborates on “self-cultivational” aspects in Chinese ink brush writing, Chinese painting, modern painting, as well as in modern dance, in order to evidence the fundamental engagement of the kinesthetic body in all of these various art forms. Here the body does not only play the role of an executing

organ, but it rather represents the very source whence artistic shape-giving originates. Thus besides the purpose of trying to understand what “culture” actually is and how it works, another important aim of this paper is to illustrate, by the bias of a transcultural inquiry and discussion, the advantages phenomenology indeed has when it comes to cross borderlines between different historical traditions, and to discuss concrete cultural experiences.

Keywords: culture, body, artistic practice, Chinese ink brush writing, modern painting.

Нина Сосна

К вопросу об эстетичности технического опосредования

В статье рассматриваются некоторые понятия, с помощью которых современная эстетика предлагает анализировать новую реальность, выход к которой теперь зачастую осуществляется при помощи быстро развивающихся технологических средств. Соответственно, традиционные эстетические категории прекрасного и возвышенного уступают место таким, как «технологическое возвышенное», «нарушенный эстетический опыт», «cool». Столкнувшись с чужеродной материальностью «посредников», всегда занимавшаяся проблемами восприятия эстетическая теория вынуждена описывать изменяющиеся структуры чувственности. Показывается, что механизм изменения восприятия может быть описан не только через «смягчение» действия возвышенного посредством техники, но и через редукцию избыточного, трансцендентного, трансгрессивного. Смещения и наложения, фоновые шумы, излишне насыщенные цвета, скрипящие высокие тона и низкочастотные звуки становятся новыми предметами изучения в условиях, когда нет четких границ между прекрасным и безобразным, между документальным и искусственным, между возвышенным и низменным, внешним и внутренним.

Ключевые слова: медиа, эстетическое, технологическое возвышенное, поток данных, новая антропология, рассеивание

Nina Sosna

The question of aesthetics in technically produced mediation

The article discusses some of the concepts proposed by the contemporary aesthetics to analyze a new reality, now often being accessed only through rapidly developing technological media. Accordingly, the traditional aesthetic categories of beauty and the sublime give way to notions of "technological sublime", "disturbed aesthetic experience», «cool». Faced with alien materiality of "intermediaries", aesthetic theory, which has always been dealing with problems of perception has to describe the changing sense structure. It is shown that the mechanism of change of perception can be described not only through the "softening" implementation of the technological sublime, but also through the reduction of excess, transcendent, transgressive. Bias and overlay, background noises, too saturated colors, creaking high tones and bass sounds are the new subjects of study in an environment where there are no clear boundaries between beauty and ugliness, between documentary and artificial, between the sublime and the lowly, external and internal.

Key words: media, the aesthetic, technological sublime, data flow, new anthropology, dispersal

Михаил Белоусов

Проблема значения и понятие «предельного осуществления» в феноменологии Гуссерля

В *Логических исследованиях*, где Гуссерль впервые обосновывает феноменологический подход к проблеме значения, можно выделить два основных аспекта этой проблемы.

Первый может быть условно обозначен в качестве «семантического» и предполагает проведение различия между значением, с одной стороны, и соответствующими созерцаниями и актами сознания, с другой. Значение, для того чтобы вообще быть значением, не нуждается в интуитивной репрезентации (в восприятии, воображении и т.п.), и, как значение «в себе», не имеет внутренней связи с соответствующими переживаниями сознания.

Второй аспект может быть назван феноменологическим «в собственном смысле» и основывается на описании неразрывной взаимосвязи значения, созерцания и жизни сознания. В VI исследовании Гуссерль вводит понятие «предельного осуществления», фиксирующее полную и абсолютную (в противоположность неполной и относительной) реализацию значения в созерцании. Абсолютное единство значения и созерцания осуществляется в феноменологическом описании потока сознания и его объективных и

смысловых коррелятов. Автор предпринимает попытку показать, что «предельное осуществление» служит в гуссерлевской мысли одновременно конкретной реализацией главного принципа феноменологии и основным принципом жизни сознания, чья внутренняя динамика представляет собой стремление к очевидности или переход от значения к созерцанию.

Ключевые слова: значение, созерцание, предельное осуществление, сознание, интенция, очевидность, переживание

Mikhail Belousov

The problem of meaning and the concept of the "final fulfillment" in Husserl's phenomenology

In *Logical Investigations,* where Husserl for the first time ever gives ground for the phenomenological approach to the problem of meaning, can be distinguished two main aspects of the problem.

The first one can be conventionally labeled as a "semantical". Its main point consists in making a difference between the meaning, on the one side, and the corresponding intuitions and experiences of consciousness, on the other. Meaning, in order to be a meaning at all, doesn't need to be represented in an intuition (in perception, imagination etc.) and as meaning "in itself", has no inner connection with the corresponding experiences of consciousness.

The second one can be denoted as phenomenological "in the proper sense" and presupposes the description of inseparable correlation of meaning, intuition and the life of consciousness. In VI Investigation Husserl introduces the concept of the "final fulfillment", which singnifies the complete and absolute (as contrasted to incomplete and relative) representation on the meaning in the intuition. The absolute unity of the meaning and intuition is realized in the phenomenological description of the stream of consciousness and its objective and meaningful correlates. The author tends to show, that the "final fulfillment" serves in husserlian thought both as a concrete realization of the main principle of phenomenology and as main principle of the life of consciousness, whose inner dynamic is striving after evidence or the transit from meaning to the intuition.

Key words: meaning, intuition, final fulfillment, consciousness, intention, evidence, experience

Роман Громов

Проекты дескриптивной психологии в немецкой философии XIX века

Статья посвящена рассмотрению ключевых методических предпосылок проектов дескриптивной психологии в немецкой философии последней трети XIX века. Выделяя три независимые друг от друга линии развития этих проектов – Брентано и его школу, проект дескриптивной психологии Дильтея и психологические разработки Липпса – автор стремится показать, что, несмотря на существенные расхождения между ними, они обнаруживают сущностное сходство в ряде исходных пунктов. Чтобы обосновать этот тезис, автор сопоставляет основные проекты дескриптивной психологии в аспекте определения ее предмета, метода и теоретико-познавательного статуса.

Ключевые слова: дескриптивная психология, дескрипция, объяснение, сознание, феномен, опытные данные, Брентано, Дильтей, Липпс.

Roman Gromov

The projects of the descriptive psychology in german philosophy of the XIX century

The article deals with key methodical premises of the projects of descriptive psychology in German philosophy of the last third of the XIX century. Distinguishing three mutually independent development paths of the projects – Brentano and his school, Dilthey's project of the descriptive psychology and psychological theory of Lipps – the author tends to show that, in spite of considerable divergences between those, they reveal essential similarity in their points of departure. To justify the thesis, the author compares the key projects of the descriptive psychology in terms of its object, method and epistemological status.

Key words: descriptive psychology, description, explanation, consciousness, phenomenon, experiential data, Brentano, Dilthey, Lipps

Виктор Молчанов

Генезис времени: концепция Ж.-М. Гюйо и феномен пространства

В статье подробно анализируется концепция происхождение идеи времени Ж.-М. Гюйо. Рассматривается генетический аспект исследований Гюйо, а также многообразие контекстов и определений времени. Проводится сравнение воззрений Гюйо с учениями о времени Гуссерля и Бергсона. В содержательном плане исследуются понятия длительности, последовательности и пространства.

Ключевые слова: время, происхождение длительность, последовательность, пространство.

Victor Molchanov

The origin of time: the concept of J.-M. Guyau and the phenomenon of space

The paper analyzes in detail the concept of the origin of the idea of time J.-M. Guyau. I consider the genetic aspect of Guyau's research, as well as diversity of contexts and definitions of time. A comparison between Guyau's concept and Husserl's and Bergson's teachings of is made. The concepts of duration, sequences and space are explored.

Keywords: time, origin, duration, succession, space

Анна Шиян

Трансцендентность мира и трансцендентность предмета в феноменологии Гуссерля

Задачей статьи является рассмотрение роли трансцендентности в феноменологии Гуссерля. Методологическим средством для решения этой задачи выступает выявление и фиксация оснований смены естественной и феноменологической установок в конкретных гуссерлевских исследованиях. В 1-ой части рассматривается тезис Гуссерля о существовании мира независимо от сознания и обосновывается, что само различение сознания и мира носит дескриптивный и отвлеченный характер. Это обосновывает, в том числе, невозможность описания опыта сознания изолированно от нашего тела. Однако, проблема достижения трансцендентности в реальном опыте сознания играет важную роль для самоопределения феноменологии. Об этом идет речь во второй части статьи, где исследуется, как различные подходы к ответу на вопрос о возможности достижении трансцендентности обуславливают различные понимания феноменологии. 1-ый подход заключается в объявлении трансцендентным всего, находящегося вне переживаний сознания. В этом случае вопрос о достижении трансцендентности даже не ставится, и феноменология является исключительно феноменологией сознания, исследованием имманентного. 2-ой подход допускает положительный ответ о возможности достижения трансцендентности на основе реального опыта сознания. Тогда феноменология становится теорией познания, занимающейся поиском истины, априорных закономерностей и всеобщих сущностей. В рамках 3-его подхода постулируется принципиальная

невозможность достижения трансцендентного и существование лишь возможности приближения к нему. Здесь трансцендентным являются окружающие нас вещи, и феноменология выступает как исследование мира.

Ключевые слова: трансцендентность, имманентный, мир, опыт, сознание, переживание, феноменология, естественная установка, феноменологическая установка.

Anna Shiyan

The transcendence of world and the transcendence of object in Husserl's phenomenology

The article deals with the role of the transcendence in Husserl's phenomenology. Explicating the role, the author reveals and fixes the foundations for the interchanges between the natural and the phenomenological attitude in the concrete husserlian investigations. The first part analyzes husserlian thesis on the existence of the world as independent from consciousness and argues, that the very difference between consciousness and world is the descriptive and the abstract one. It proves, among other things, the impossibility to describe the experience of consciousness as isolated from body. Nevertheless, the problem of how can the transcendence be reached in the real experience of consciousness is instrumental in the self determination of phenomenology. The question is dealt with in the second part of the article, considering how different accounts of the possibility to reach the transcendence determine the different interpretations of phenomenology. According to the first one, everything going beyond the experiences of consciousness, is transcendent. In that case the question of how to reach the transcendence isn't even raised, and phenomenology turns out to be only the one of consciousness, the investigation of the immanent processes. The second account allows the positive answer to the question of the possibility to reach transcendence on the ground of the real experience of consciousness. Then phenomenology becomes epistemology, dealing with truth, regularities a priori and general essences. The third account postulates the impossibility to reach the transcendence, allowing only possibility of the approximation to it. In that case the outward things are transcendent, and phenomenology turns out to be investigation of world.

Key words: transcendence, immanent, world, experience, consciousness, experiences, phenomenology, natural attitude, phenomenological attitude.

Сведения об авторах и переводчиках

Бараш Джефри Эндрю - профессор Пикардийского университета им. Жюля Верна (Амьен, Франция)

Белоусов Михаил Алексеевич – канд. филос. наук, доцент Центра феноменологической философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Блауберг Ирина Игоревна – д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник Института Философии РАН (Москва)

Громов Роман Анатольевич – канд. филос. наук, доцент, заведующий кафедрой истории философии факультета философии и культурологии Южного федерального университета

Гущин Олег Владимирович – независимый исследователь, директор инвестиционно-консалтинговой компании «DAAC-Invest» (Кишинев, Молдова)

Детистова Анастасия Сергеевна – начальник отдела сопровождения учебного процесса в бакалавриате школы культурологии факультета гуманитарных наук НИУ Высшая школа экономики (Москва)

Ершова Любовь Сергеевна – канд. филос. наук, доцент кафедры истории зарубежной философии, зам. декана философского факультета Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Золотухина-Аболина Елена Всеволодовна - д-р филос. наук, профессор кафедры истории философии факультета философии и культурологии Южного федерального университета (Ростов-на-Дону)

Инишев Илья Николаевич - канд. филос. наук, доцент, зам. заведующего школой культурологии факультета гуманитарных наук НИУ Высшая школа экономики (Москва)

Коначева Светлана Александровна – д-р филос. наук, профессор, заведующая кафедрой современных проблем философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Кузнецова Наталья Ивановна - д-р филос. наук, профессор кафедры современных проблем философии Российского государственного гуманитарного университета, главный научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН (Москва)

Куренной Виталий Анатольевич - канд. филос. наук, профессор, заведующий школой культурологии и кафедрой наук о культуре факультета гуманитарных наук НИУ Высшая школа экономики (Москва)

Лишаев Сергей Александрович – д-р филос. наук, профессор кафедры философии Самарской гуманитарной академии (Самара)

Мазурина Ольга Борисовна – доцент кафедры английского языка Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Манучарова Антонина Владимировна – аспирантка Центра феноменологической философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Маяцкий Михаил Александрович – профессор школы культурологии факультета гуманитарных наук НИУ Высшая школа экономики (Москва), научный сотрудник Университета Лозанны (Швейцария)

Молчанов Виктор Игоревич – д-р филос. наук, профессор, руководитель Центра феноменологической философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Оберт Матиас – профессор Национального Университета Сунь-Ятсена (Тайвань)

Резвых Татьяна Николаевна – канд. филос. наук, доцент кафедры новых технологий в гуманитарном обучении Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета (Москва)

Резниченко Анна Игоревна – д-р филос. наук, профессор кафедры истории отечественной философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Соколов Роман Евстратьевич — доцент кафедры общеобразовательных дисциплин ЧГСХА (Чебоксары)

Сосна Нина Николаевна – канд. филос. наук, ст.научный сотрудник Института философии РАН, доцент НИУ Высшая школа экономики (Москва)

Хельд Клаус – профессор эмеритус Вуппертальского Университета (Германия)

Чернавин Георгий Игоревич – PhD, доцент школы культурологии факультета гуманитарных наук НИУ Высшая школа экономики (Москва)

Шестова Евгения Александровна – ассистент кафедры современных проблем философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Шиян Анна Александровна – канд. филос. наук, доцент Центра феноменологической философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Ямпольская Анна Владимировна – д-р филос. наук, профессор Кафедры современных проблем философии, ведущий научный сотрудник Центра феноменологической философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)