

1.4 Эстетическое действие

Я считаю, что мои записки могут быть... приятны и даже несколько полезны: в первом случае потому, что всякое сочувствие к нашим склонностям, всякий особый взгляд, особая сторона наслаждений, иногда уяснение какого-то темного чувства, не вполне прежде сознанного, – могут и должны быть приятны; во втором случае потому, что всякая опытность и наблюдение человека, страстно к чему-то привязанного, могут быть полезны для людей, разделяющих его любовь к тому же предмету.

Аксаков С. Т. Записки об уженье рыбы. 1847

Прежде чем смеяться над этим обрядом, стоит подумать, как, в сущности, мала чаша человеческих радостей и сколь мудры те, кто умеет ее заполнить. Чайная церемония для японца – это религия. Это обожествление искусства жить.

Какудзо Окакура. Книга о чае. 1906

Феномен эстетического действия мы рассмотрим несколько подробнее, чем феномен эстетического паломничества и сделаем это, опираясь на одно из произведений Василия Макаровича Шукшина.

Тихая радость Алеша Бесконвойного. Рассказ Василия Шукшина «Алеша Бесконвойный» прост, содержание его сводится к описанию той «странности» в Алешином поведении, которая делает его особенным, непохожим на окружающих человеком-чудиком. Впрочем, то, что для Алешиных ближних – странность, едва ли не блажь, для него самого – что-то совершенно необходимое, то, без чего он жить не может: для него это то место-и-время, где и когда он чувствует себя по-настоящему свободным и счастливым. «В субботу он просыпался и сразу вспоминал, что сегодня – суббота. И сразу у него распухала в душе тихая радость»¹⁹. Именно «тихая радость» и еще особого

¹⁹ Шукшин В. М. Собрание сочинений. В 6 т. – М.: Мол. гвардия, 1993. – Т. 3. – С. 256.

рода искусство главного героя, с помощью которого он открывает ее в своей душе и которое вместе с тем делает его «чудаком», находится в центре внимания Василия Макаровича.

О каком же чудачестве Кости Голикова (по прозвищу «Алеша Бесконвойный») повествует Шукшин в этом рассказе? Странность в поведении Голикова состояла, собственно, в том, что он весь субботний день занимался одним-единственным делом: топил баню и парился²⁰. Делал он это регулярно, еженедельно. Тем самым Алеша волей-неволей вступал в конфликт и с начальством, и с односельчанами, и со своими ближайшими родственниками. Полная безучастность Голикова к попыткам «общественности» принудить его отказаться от банной блажи упрочила за ним репутацию человека «безответственного» и «неуправляемого», но при этом безвредного, скорее уж «блаженного», «кродивого», чем «социально опасного». («А что сделаешь? Убеждай его, не убеждай – как об стенку горох. Хлопает глазами...»²¹) Отказ Кости Голикова подчиниться требованиям начальства не был вызовом «власти». Упорно, упрямо, но «тихо», Костя отстаивал право распоряжаться собой в те дни, которые признавались советским государством выходными. Он считал, что эти дни принадлежат лично ему, а не государству, не обществу, не домашним обязанностям, звавшим его к топору, лопате и граблям. «...Пять дней в неделе он был безотказный работник, больше того – старательный работник, умелый... <...> Но наступала суббота, и тут все: Алеша выпрягался. Два дня он не работал в колхозе: в субботу и в воскресенье. И даже уж и забыли, когда он завел себе такой порядок, все знали, что этот преподобный

²⁰ В наброске к рассказу, который мы находим в рабочих тетрадях В. Шукшина (дек. 1972 г.), читаем: «Жизнь души. Странный человек: хороший работник, но выступать не любит, в президиумы на собраниях не садится и сами собрания не любит. Любит в субботу топить баню. Топит ее весь день с чувством, с толком, не торопясь – с большим наслаждением. И это – радость» (Шукшин В. М. Указ соч. – С. 597).

²¹ Шукшин В. М. Указ соч. – С. 254.

Алеша „сроду такой“ – в субботу и в воскресенье не работает. Пробовали, конечно, повлиять на него, и не раз, но все без толку. Жалели в общем-то: у него пятеро ребятшек, из них только старший добрался до десятого класса, остальной чеснок сидел где-то еще во втором, в третьем, в пятом... Так и махнули на него рукой»²². Не попав в разряд государственных преступников, Алеша попал в разряд «чудиков», едва ли не «блаженных»²³. От Алешиной «дурри» страдал не только колхоз... Жена его, Таисья, пыталась бороться с «блажью» (ведь на баню у Алеши уходил не час и не два, а весь субботний день целиком), но со временем, хоть и не приняла его «блажи», но смирилась с ней как

²² Шукшин В. М. Указ соч. – С. 254.

²³ Соседки Кости, глядя на то, как он топил баню, говорили: «Вот – весь будет баней заниматься. Бесконвойный он и есть... Алеша» (Там же. С. 255). Второе имя Кости – Алеша наводит нас на вполне определенные ассоциации с народной традицией «духовного стиха», а точнее, на ассоциацию с одним из самых любимых в народе духовных стихов об Алексее Божьем человеке (См.: Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). – М.: Гнозис, 1991. – С. 99–104). Для односельчан Костя Голиков – человек не от мира сего, человек хоть и «мирской», но со странностями... Отсюда, возможно, и кличка эта – «Алеша». Костина «блажь» для его соседей есть, конечно, «дурь», но не только. Это, одновременно, и «блажь» как юродство (У Даля читаем: «**Блажь** ж. дурь, шалость, дурость; упорство, своенравие; юродство...» – см.: Даль В. И. Толковый словарь великорусского языка: В 4 т. Т. 1.: А–З. – СПб.: Диамант, 1996. – С. 95). Костина «блажь», взятая в смысловом горизонте «юродства», есть уже не просто дурь, а такая странность в поведении, которая делает его «блаженным» человеком, свидетелем нездешнего света (подобно Иванушке-дурачку Русского фольклора юродивый – это человек, скрывающий за внешней простотой, глупостью, асоциальностью поведения правду о жизни). Такой человек своим бытием свидетельствует о том, что в жизни есть что-то кроме дома, работы, огорода... Недаром «блаженный» – это и «калека, уродливый, юродивый, божий человек, малоумный, дурачок», и, одновременно, «благополучный, благоденствующий и благоденственный, счастливый» (Даль В. И. Там же. С. 95.). Так, скорее всего, и получилось, что в сознании односельчан фигура пастуха Голикова сблизилась с той частью народного сознания, в которой живет память об Алексее Божьем человеке.

с неизбежным злом и открыто не бунтовала. «А раньше, бывало, <...> до ругани дело доходило: надо то сделать, надо это сделать – не день же целый баню топить! Алеша и тут не уступил ни на волос: в субботу только баня. Все. Гори все синим огнем! Пропади все пропадом! „Что мне, душу свою на куски порезать?!“ – кричал тогда Алеша не своим голосом. И это испугало Таисью, жену. <...> ...Таисья отступилась»²⁴.

«Одна такая суббота» или «наука о том, как топить баню». Обычно в субботу Алеша просыпался и от предстоящей «радости» «даже лицом светлел». «Он даже не умывался, а шел сразу во двор – колоть дрова. У него была своя наука – как топить баню. Например, дрова в баню шли только березовые: они дают после себя стойкий жар. Он колол их аккуратно, с наслаждением...»²⁵

С эпической неторопливостью, с любовным вниманием к каждой мелочи в «банном деле», к каждой, казалось бы совсем незначительной, детали описывает Василий Шукшин один день из жизни Алеши Бесконвойного, «одну такую субботу»²⁶.

В субботу было холодно сыро, ветрено – конец октября. «Алеша вышел с топором во двор и стал выбирать березовые кругляши на расколку. Холод полез под фуфайку... Но Алеша пошел махать топориком и согрелся.

Он выбирал из поленицы чурки потолще... Выберет, возьмет ее, как поросенка, на руки и несет к дровосеке.

– Ишь ты... какой, – говорил он ласково чурбаку. – Атаман какой... – Ставил этого „атамана“ на широкий пенёк и тюкал по голове.

²⁴ Шукшин В. М. Указ. соч. – С. 258.

²⁵ Там же. – С. 255.

²⁶ Только так, наверное, и можно описывать то, что целиком скрыто в многозначительных, симптоматичных деталях, в самой неторопливости их нанизывания на нить повествования. В том, что делает Алеша в бане, для него нет ничего неважного, незначительного. Шукшинский рассказ вполне соответствует тому, о чем он повествует.

Скоро он так натюкал большой ворох... Долго стоял и смотрел на этот ворох. Белизна, и сочность, и чистота сокровенная поленьев, и дух от них – свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой...

Алеша стаскал их в баню, аккуратно склал возле каменки. Еще потом будет момент – разжигать, тоже милое дело. Алеша даже волновался, когда разжигал в каменке. Он вообще очень любил огонь.

Но надо еще наносить воды. Дело не столь милое, но и противного в том ничего нет. Алеша старался только поскорей натаскать. <...>

Алеша наливал до краев котел, что в каменке, две большие кадки и еще в оцинкованную ванну, которую он купил лет пятнадцать назад, в которой по очереди перекупались все его младенцы. Теперь он ее приспособил в баню. И хорошо! Она стояла на полке, с краю, места много не занимала – не мешала париться, – а вода всегда под рукой. Когда Алеша особенно заходил на полке, когда волосы трещали от жары, он курял голову прямо в эту ванну.

Алеша натаскал воды и сел на порожек покурить. Это тоже дорогая минута – посидеть покурить. Тут же Алеша любил оглядеться по своему хозяйству в предбаннике и в сарайчике, который пристроен к бане... <...>

В бане сумрачно и неуютно пока, но банный терпкий, холодный запах разбавился уже запахом березовых поленьев – тонким, еле уловимым – это предвестие скорого праздника. Сердце Алеша нет-нет да и подмоет радость – подумает: „Сча-ас“. Надо еще вымыть в бане: даже и этого не позволял делать Алеша жене – мыть. У него был заготовлен голичок, песочек в баночке... Алеша снял фуфайку, засучил рукава рубахи и пошел пластать, пошел драить. Все перемыл, все продрал голиком, окатил водой и протер тряпкой. Тряпку ополоснул и повесил на сучок клена, клен рос рядом с баней. Ну, теперь можно и затопить. Алеша еще разок закурил... Посмотрел на хмурое небо, на унылый далекий горизонт, на деревню... Ни у кого еще ба-

ня не топилась. Потом будут, к вечеру, – на скорую руку, кое-как, гых-гых... <...>

Поленья в каменке он клал как и все кладут: два – так, одно – так, поперек, а потом – сверху. Но там – в той амбразуре-то, которая образуется-то, – там кладут обычно лучины, бумагу, керосином еще навадились теперь поливать, – там Алеша ничего не клал: то полено, которое клал поперек, он его посерединке ершил топором, и все, и потом эти заструги поджигал – загоралось. И вот это тоже очень волнующий момент – когда разгорается. Ах, славный момент! Алеша сел на корточки перед каменкой и неотрывно смотрел, как огонь, сперва маленький, робкий, трепетный, – все становился больше, все надежней.

Дрова хорошо разгорелись, теперь можно пойти чайку попить.

Алеша умылся из рукомойника, вытерся и с легкой душой пошел в дом.

Пока он занимался баней, ребяташки, один за одним, ушлепали в школу. Дверь – Алеша слышал – то и дело хлопала, и скрипели воротца. <...>

Когда пили чай, поговорили с женой. <...>

Напившись чаю, Алеша покурил в тепле, возле печки, и пошел опять в баню.

А баня вовсе топилась.

Из двери ровно и сильно, похоже как река заворачивает, валил, плавно загибаясь кверху, дым. Это первая пора, потом, когда в каменке накопится больше жару, дыму станет меньше. Важно вовремя еще подкинуть: чтоб и не на угли уже, но и не набить тесно – огню нужен простор. Надо, чтоб горело вольно, обильно, во всех углах сразу. Алеша умело подлез под поток дыма к каменке, сел на пол и несколько времени сидел, глядя в горячий огонь. <...> Алеша умело пошевелил головешки и вылез из бани. Дел еще много: надо заготовить веник, надо керосину налить в фонарь, надо веток сосновых наготовить... Напевая негромко нечто неопределенное – без слов, голосом, Алеша слазил на потолок бани, выбрал там с жердочки веник поплотнее, потом насек на дровосеке сосновых лап – по-

ровней, без сучков, сложил кучей в предбаннике. Так, это есть. Что еще? Фонарь!.. Алеша нырнул опять под дым, вынес фонарь, поболтал – надо долить. Есть, но... чтоб уж потом ни о чем не думать. Алеша все напевал... <...>

Дровишки прогорели... Гора, золотая, горячая, так и дышала, так и валил жар. Огненный зев нет-нет да и схватывал синий огонек... Вот он – угар. Ну, давай теперь накаляйся все тут – стены, полки, лавки... Потом не приронешься.

Алеша накидал на пол сосновых лап – такой будет потом Ташкент в лесу, такой аромат от этих веток, такой вольный дух, черт бы его побрал, – славно! Алеша всегда хотел не суетиться в последний момент, но не справлялся. Походил по ограде, прибрал топор... Сунулся опять в баню – нет, угарно.

Алеша пошел в дом.

– Давай бельишко, – сказал жене, стараясь скрыть свою радость – она почему-то всех раздражала, эта его радость субботняя. Черт их поймет, людей: сами ворочают глупость за глупостью, не вылезают из глупостей, а тут, видите ли, удивляются, фыркают, не понимают. <...>

...Алеша пошел в баню.

Очень любил он пройти из дома в баню как раз при такой погоде, когда холодно и сыро. Ходил всегда в одном белье, нарочно шел медленно, чтоб озябнуть. Еще находил какое-нибудь заделье по пути: собачью цепь распутает, пойдет воротца хорошенько прикроет... Это чтоб крепче озябнуть.

В предбаннике Алеша разделся донага, мельком оглядел себя – ничего, крепкий еще мужик. А уж сердце заньюло – в баню хочет. Алеша усмехнулся на свое нетерпение. <...>

...И пошла тут жизнь – вполне конкретная, но и вполне не то же необъяснимая – до краев дорогая и родная. Пошел Алеша двигать тазы, ведра... – стал налаживать маленький Ташкент. <...> И любил Алеша – от полноты и покоя – попеть пока, пока еще не налажился париться. Наливал в тазик воду, слушал небесно-чистый звук струи

и незаметно для себя пел негромко. Песен он не знал: помнил только кое-какие деревенские частушки да обрывки песен, которые пели дети дома. В бане он любил помурлыкать частушки. <...>

Навел Алеша воды в тазике... А в другой таз, с кипятком, положил пока веник – распаривать. Стал мыться... Мылся долго, с остановками. Сидел на теплом полу, на ветках, плескался и мурлыкал себе... <...>

И точно плывет он по речке – плавной и теплой, а плывет как-то странно и хорошо – сидя. И струи теплые прямо где-то у сердца.

Потом Алеша полежал на полке – просто так. <...>

Так думал Алеша, а пока он так думал, руки делали. Он вынул распаренный душистый веник из таза, сполоснул тот таз, навел в нем воды попрохладней... Дальше зачерпнул ковш горячей воды из котла и кинул на каменку – первый, пробный. Каменка ахнула и пошла шипеть и клубиться. Пар вцепился в уши, полез в горло... Алеша присел, переждал первый натиск и потом только взобрался на полку. Чтоб доски полка не поджигали бока и спину, окатил их водой из тазика. И зашуршал веничком по телу. Вся-то ошибка людей, что они сразу начинают что есть силы охаживать себя веничком. Надо сперва почесать себя – походить веничком вдоль спины, по бокам, по рукам, по ногам... Чтобы он шепотком, шепотком, шепотком пока. Алеша искусно это делал: он мелко тряс веник возле тела, и листочки его, точно маленькие горячие ладошки, касались кожи, раззадоривали, вызывали неистовое желание сразу исхлестаться. Но Алеша не допускал этого, нет. Он ополоснулся, полежал... Кинул на каменку еще полковша, подержал веник над каменкой, над паром и поприкладывал его к бокам, под колени, к пояснице... Спустился с полка, приоткрыл дверь и присел на скамеечку покурить. Сейчас даже малые остатки угарного газа, если они есть, уйдут с первым сырým паром. Каменка обсохнет, камни снова накалятся, и тогда можно будет париться без опаски и вволю. Так-то, милые люди.

...Пришел Алеша из бани, когда уже темнеть стало. Был он весь новый, весь парил. Скинул калоши у порога и по свежим половичкам прошел в горницу. И прилег на кровать. Он не слышал своего тела, мир вокруг покачивался согласно сердцу»²⁷.

Вот как топит баню Алеша Бесконвойный: с чувством, с толком, с расстановкой. Читаешь это описание и понимаешь – перед тобой не просто «баня», а «действие», почти «священнодействие». И расстояние между «просто баней» и «баней-как-действием» – велико. Покрыть это «расстояние», понять Алешу не может даже его жена Таисья.

«Будет там березке тепло и хорошо». Суббота подошла к концу. Алеша отдыхает после бани. В его сознании всплывает сочиненное когда-то его дочкой, Машей, стихотворение. «Стишок» давно всеми забыт, забыт, конечно, и Машей, и Таисьей. Не вспомнил бы о нем в другое время и Алеша. Но тут, после бани, стихок этот неожиданно сам собой всплыл в сознании. Вспомнившийся стихок – квинтэссенция банного ритуала, сжатое выражение его эстетической природы. В нем с детской простотой выражено то «ради чего», которое отзывается в душе Алеши Бесконвойного «тихой радостью» субботнего утра.

«Сын пошел собираться в баню, а Алеша продолжал лежать.

Вошла жена, *склонилась опять над ящиком* – достать белье сыну.

– Помнишь, – сказал Алеша, – Маня у нас, когда маленькая была, стихок сочинила:

*Белая березка
Стоит под дождем,
Зеленый лопух ее накроет,
Будет там березке тепло и хорошо.*

²⁷ Шукшин В. М. Указ. соч. – С. 255–265.

Жена откачнулась от ящика, посмотрела на Алешу... Какое-то малое время вдумывалась в его слова, ничего не поняла, ничего не сказала, усунулась опять в сундук, откуда тянуло нафталином. Достала белье, вошла в прихожую комнату. На пороге остановилась, повернулась к мужу.

— Ну и что? — спросила она.

— Что?

— Стишок-то сочинила...

— К чему ты?

— Да смешной, мол, стишок-то.

Жена хотела было уйти, потому что не считала нужным тратить теперь время на пустые слова, но вспомнила что-то и опять оглянулась.

— Боровишку-то загнать надо да дать ему — я намешала там. Я пойду ребятишек в баню собирать. Отдохни да сходи приберись.

— Ладно.

Баня кончилась. Суббота еще не кончилась, но баня уже кончилась»²⁸.

Между Алешей и его «усунувшейся в сундук» женой — незримая стена, закрывающая от Таисьи душевную жизнь Алеши и не дающая ей возможности понять мужа в чем-то самом для него важном. Стерпеть его банные выкрутасы, выставляющие ее семью на посмешище соседям, Таисья как-то еще смогла, а вот понять и принять его «баню» — не смогла, как не смогла понять смысла стиха про «белую березку», что мокнет под дождем. При чем здесь «береза», и при чем тут «лопух», под которым березка может укрыться от холодного дождя (укрыться? под лопухом?)?! И что значит: «Будет там березке тепло и хорошо»? Чем могла Таисья наполнить эти «пустые» для нее слова без эстетического опыта близкого банному опыту ее мужа? Как ей было понять его? Увы, слишком давно и слишком глубоко «усунулась в сундук» Алешина жена

²⁸ Шукшин В. М. Указ соч. — С. 266.

и не было у нее своей «бани»... А если бы она у Таисьи была, то на мужнин «стишок» она бы обернулась к нему и тихо ответила: «Блажен, кто парится, тепло ему на свете». Ответила бы и улыбнулась...

А что, собственно, происходит? (Круг первый)

Баня и банное действие (прагматика и эстетика). Сохраняя свое утилитарно-бытовое назначение, и баня в целом, и все технически необходимые действия, из которых она складывается и без которых бани «не протопить», приобретают для Алеши Бесконвойного другой — *дополнительный*, — смысл²⁹. Этот дополнительный смысл бани как

²⁹ Уже из процитированных выше фрагментов рассказа видно, что и сам процесс топки бани, и предметы повседневного обихода, вовлеченные в банное действие, воспринимаются Алешей Бесконвойным под эстетическим углом зрения: он любит их, лобуется ими. Его внимание привлекает и серое осеннее небо, и ворох только что разрубленных березовых поленьев, его понастоящему волнует «белизна, и сочность, и чистота сокровенная поленьев, и дух от них — свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой...» Как много он может увидеть и почувствовать в самом, казалось бы, обыкновенном! Как он загорается, разжигая печку и предчувствуя ту радость, которую принесет ему созерцание огня. Его пленяют специфические банные запахи, их едва уловимая игра: «...Баннный терпкий, холодный запах разбавился уже запахом березовых поленьев — тонким, еле уловимым — это предвестье скорого праздника». В каждую подготовительную, чисто техническую, казалось бы, операцию он «вкладывает душу», получая удовольствие и от мытья бани, и от рубки основных веток, от ароматного духа, исходящего от них... Холод осеннего воздуха и жар хорошо протопленной бани — равно рожают живой отклик в его душе. Он любит и «душистый веник» и старый таз, в котором перекупал когда-то всех своих детей, и «горячую», «золотую» золу в печке, и дым, который вырывается из бани, подобно реке, «плавно загибаясь кверху». Все это наполнено предчувствием чего-то, от одной мысли о чем его сердце «нет-нет да подмывает радость». Все, что видит перед собой Алеша в этот день, все, чего касаются его руки, все, что дразнит его обоняние, — все это, соединяясь с ожидаемой им «радостью», приобретает какой-то необыкновенный вес, значительность, красоту. Вещи как бы сами раскрывают свою душу навстречу откры-

«действия» можно определить как ее эстетический смысл¹².

Этот эстетический (в случае Бесконвойного – основной) смысл одухотворяет все движения, которые Алеша – подобно древнеегипетскому жрецу или, скажем, японцу, погруженному в таинство чайной церемонии, – совершает в строгой последовательности, без суеты и спешки, с полным осознанием значительности происходящего. Если на уровне вербального сознания баня и не определяется им как «ритуал» или «церемония», то по тому, как Алеша подходит к топке бани, как он парится, с какой периодичностью он топит ее, можно с уверенностью заключить, что шукшинское повествование разворачивает перед нами картину ритуализированной деятельности, а лучше сказать – картину банного «действия»³⁰.

В жизни Алеши Бесконвойного баня занимает особое место. Для него, пожалуй, она не менее значима, чем чайная церемония для японца или «пиршественный стол» для грузина³¹. Вот какими словами описывает Василий Мака-

той им душе блаженного Алеши, и душа его буквально дрожит от нетерпенья, так что ему то и дело приходится сдерживать себя, принуждать не торопиться, не комкать «действия»: «Алеша всегда хотел не суетиться в последний момент, но не справлялся. Походил по ограде, прибрал топор... Сунулся опять в баню – нет, угарно». Но и нетерпение, и сдерживание нетерпения работает на создание соответствующего настроения, на то, что больше всего и ценит Алеша в бане.

³⁰ Задача данного эссе как раз и состоит в том, чтобы обосновать это утверждение, сделать его феноменологически очевидным.

³¹ Само собой понятно, что по сравнению с таким веками шлифовавшимся ритуалом, как японская чайная церемония, баня Бесконвойного представляет собой скорее тенденцию к превращению мытья в бане в ритуал, в своеобразную «банную церемонию». Если же не сравнивать по степени разработанности и осознанности деталей действия локальную банную практику деревенского пастуха и многовековую японскую традицию чаепития, то Алешину баню вполне можно рассматривать как полностью сложившийся (в его личной практике) ритуал.

¹⁴ О магии грузинского Стола хорошо говорит (во Введении к «Лекциям о Прусте») М. К. Мамардашвили: «Легенды, коллективное знание, историческая память... ежедневно разыгрываемые за Столом, когда любое событие превращается в праздник, в

рович то, ради чего, собственно, «блаженный» пастух Костя Голиков двигал тазы и ковши, бегал с полными воды ведрами, драил в бане пол, колол дрова: «...Вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность – жизнь стала понятной (здесь и ниже в цитатах из рассказа курсив мой. – С. Л.). То есть она была рядом, за окошечком бани, но Алеша стал недостижим для ее суетни и злости, он стал большой и снисходительный»³². Отсюда ясно видно, что баня для Алеши – это интуитивно («ощупью») найденный им путь достижения «полноты бытия», то есть того особенного чувства цельности и ясности, когда жизнь «становится понятной». При этом понятность и осмысленность бытия достигается не через рассуждение и не через веру в «слово о смысле» авторитетного «другого»: понятность жизни здесь выступает как опытная данность, как эстетическое расположение³³. В бане Алеша расположен таким образом, что вопрос о смысле оказывается разрешен не теоретически, а эстетически, решен открытием той безусловной полноты, присутствие которой

пир, несет с собой радость. <...> Но где истина? Что значит эта древняя, но живая сила Стола, ее дух воодушевления? <...> ...Эпические жесты Стола. Мир, в который мы переносимся и в котором – на мгновение – живем, преображенные ритуалом, мистерией и эпосом Стола. Эляция и радость преображения перед лицом священнодействующих жестов и звуков. Никакой трагедии, хотя все предметы – трагичны. Эпос вещей-жестов, «чистых объектов» (Пруст), которые не имеют с историей ничего общего. Стол – религиозное явление и в нем то, из чего и вырастают религиозные и почти мистические чувства. Вкушаем «плоть и кровь», *goutons l'essence* нашей памяти. Бредовое и космато-перепутанное сознание, как всполохом прорываемое взлетающими птицами песни: но где мы? кто мы?» (Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М., 1995. – С. 8–9).

³² Шукшин В. М. Указ. соч. – С. 264.

³³ Об эстетическом расположении как основном понятии эстетики Другого (онтологической эстетики) подробнее см. в кн.: Лишаев С. А. Эстетика Другого. – Самара: Изд-во Самар. гуманитар. акад., 2000.

свидетельствует о некоей глубинной осмысленности существования, давая почувствовать то, «что» побуждает человека спрашивать о смысле, тосковать по нему.

Что значит: «жизнь стала понятной»? Речь, конечно же, идет не о том, что «бане» предшествует эксплицитная постановка вопроса о смысле бытия. Имеется в виду другое: человек изначально, по способу своего бытия в мире есть «вопрос» о смысле³⁴. Человек как трансцендирующее существо – суть неопределенное, не вмещающееся ни в какие заранее данные рамки существо. Озабоченность, вовлеченность «в мир» свидетельствует о том, что сама его жизнь – это вопрос, существование-как-знак-вопроса, или просто – существование-как-знак (ведь к природе знака принадлежит отнесенность к «другому», а человек как раз и есть эта изначальная отнесенность к другому, к миру, ко «всеми») ³⁵. Знак как отнесенность к другому «есть» вопрос,

³⁴ Чувство полноты, ясности, понятности бытия, посещающее в бане Алешу Бесконвойного, потому-то и может быть рассмотрена как эстетический «ответ» на вопрос о смысле бытия (рациональных ответов может быть много, и они могут быть разными), что сам вопрос уже задан, но задан не вербально, а онтологически, экзистенциально. Баня Бесконвойного – пример невербального, эстетического решения вопроса: целое (цель) не как искомое для мысли, а как фактичная расположенность чувствующего Целое тела.

³⁵ Определение человека как знака и притом «знака без толкования», то есть такого, который содержит в себе «беспокойство», «вопрос», мы встречаем у М. Хайдеггера: ...Мы только тогда есть мы, мы сами, такие, какие мы есть, когда мы указываем в уход. Как указывающий туда, человек есть указатель. И при том дело обстоит не так, что человек есть прежде всего человек, а потом, помимо этого, еще случайно и указатель, но втянутый в самоудаление, в тяг от него, и таким образом указывая в уход, впервые и становится человек человеком. Его сущность основывается в том, чтобы быть таким указателем.

То, что само по себе, по своему глубочайшему составу, является чем-то указывающим, мы называем знаком. Втянутый в тяг самоудаления, человек есть знак.

Однако этот знак указывает на то, что уклоняется, поэтому этот указатель не может непосредственно обозначить то, что от-

вопрос о том, к чему он отнесен, и вопрос (это уже вторичный, вербальный вопрос) о том, что значит сама эта отнесенность-к? что значит быть «отношением»? Как отношение человек есть не «что-то», но ни-что (Другое всякому «что»), его открытость «другому» («чему-то») суть не что иное, как вопросительность (неопределенность, таинственность) его бытия. Относиться к другому – значит не только «быть», но и «не быть», не быть тем, что только наличествует. Такое бытие тем самым всегда уже поставлено под вопрос как бытие, которое не есть то, «что» оно есть. Дух (ничто из сущего) подвешивает тело как «тело» (это «мое» тело), тело подвешивает «дух» (дух – не мое тело, дух это то, что «во мне» – тут «во мне = «в моем теле, но не мое»). То, **из чего** человек отнесен к другому (в том числе к его собственному телу), к сущему, – суть Другое сущему.

Возможно ли иметь опыт не сущего, а Другого? Можно ли способствовать тому, чтобы Другое открыло себя как «то, из чего» человек исходит в мир, становясь как человек? Можно, если посредством особого рода физических и психических действий затруднить автоматизм «выхода из себя» (автоматизм интенциональности), создав тем самым предпосылки для того, чтобы «прийти в себя» (а прийти в себя, перестать выходить из себя в позитивном смысле – значит обрести тот покой, который эстетически переживается как чувство цельности, полноты бытия). Методы остановки интенциональной активности Другого-в-мире (человека) многообразны, но все они предполагают концентрацию внимания на чем-то «одном». Если с любовью задержаться на определенном предмете (или на ограниченном ряде предметов), не относясь при этом к нему как к «ступеньке», как к «промежуточное звену» для перехода к следующему предмету, то это создает предпосылки для того, чтобы абсолютная полнота (Другое как Бытие), отсыла-

скуда удаляется. Так знак остается без толкования» (Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник. – М: Высш. шк., 1991. – С. 139).

ющая нас в мир, перестала отсылать к вещам и открыла себя человеку как знаку его присутствия в мире Другого.

Иногда остановка бега сознания от предмета к предмету (приостановка безостановочного скольжения «означивания») в чувстве данности Другого происходит неожиданно, «вдруг», но у человека есть и возможность подготовить явление Другого через произвольную, осознанную деятельность, фиксирующую внимание на чем-то одном и создающую особое настроение и особое пространство для актуализации Другого. Баня Бесконвойного как раз и есть эстетическая деятельность, фиксирующая внимание на «процедуре» топки бани и на телесных ощущениях, сопровождающих этот процесс. Приостановка хаотического движения (посредством сосредоточения внимания на выполнении хорошо известных, ритуализированных движений) высвобождает «место» для движения Другого.

Жизни-как-знак может, конечно, порождать и эксплицитные, вербальные вопросы: к чему отнесен? почему отнесен? зачем отнесен? Однако для эстетического феномена, который мы здесь рассматриваем, эти вопросы не являются обязательными³⁶. Когда чувству дано то, из чего возможно существование по способу знака (Другое как Бытие), то вопрос о смысле оказывается разрешен, но разрешен не теоретически, а эстетически – в актуальности присутствия смысла всех смыслов (то есть не-смысла). На месте «суеты» воцаряется ясность, полнота и покой.

Вопрос о смысле (есть ли в жизни смысл?) оказывается решен самим фактом «выдвинутости» человека в полноту Бытия как Другого. Другое, особенное, отличное от обыденного, повседневного захватывает и душу Алеши Бесконвойного и «наполняет ее собой», делает недостижимой «для суетни и злости». Таким образом, в феномене бани

³⁶ Алеша по-своему задается такого рода вопросами и гадательно, неуверенно на них отвечает. Но не в вербально данных вопросах и ответах дело. Энтелехией банного действия являются не они, а онтолого-эстетическая разрешенность «от бремени» вопроса на уровне эстетического события данности Другого как начала, конституирующего бытие-знак, бытие-вопрос.

перед нами открывается интуитивно нащупанная жизненная форма, в которой шукшинскому герою удается достигать чувства полноты и цельности как особого эстетического расположения. Однако сказать о том, что баня Бесконвойного это не утилитано-бытовой, а эстетический феномен, – не достаточно. Важно еще специфику этого феномена, соотнести его с другими феноменами духовной жизни человека и ближайшим образом с феноменом искусства.

«Не мышонок, не лягушка, а неведома зверюшка...»

В банной церемонии Алеши Бесконвойного мы имеем дело с интересным феноменом: перед нами 1) **не** произведение искусства (в традиционном его понимании), имеющее в качестве эстетического эффекта от его восприятия то или иное расположение реципиента (поскольку то, что делает Алеша, **не** оставляет после себя «произведения», не осмысливается как художественная деятельность и не предполагает «публики», хотя Алеша Бесконвойный, пожалуй, и согласился бы с тем, что умение париться в бане – особое искусство); в то же время, это и 2) **не** религиозный обряд, и 3) **не** общественно значимая и узаконенная традицией светская церемония³⁷. Вместе с тем перед нами 4) **не** тот эстетический опыт, который случается неожиданно, вдруг (не эстетический феномен первого порядка), но 5) такой **эстетический эффект, который рождается на острие эстетически направленной деятельности**, на острие действия, имеющего своей главной целью эстетически добытую радость от чувства ясности, полноты и покоя.

³⁷ Баня настраивает Бесконвойного на встречу с чем-то особенным, Другим, но при этом не связана (в его сознании) с какой-то определенной религиозной или общественной идеей. Если отбросить то соображение, что ритуализация как таковая имеет тенденцию к сакрализации того, что ритуализируется, то в Алешином случае мы должны констатировать отсутствие явно выраженного религиозного начала в организации и осмыслении банной церемонии.

В случае Алеши Бесконвойного мы имеем дело с **эстетическим феноменом, который занимает промежуточное положение между эстетическим эффектом, производимым в результате «прочтения» художественного произведения в его традиционном для европейской культуры понимании (эстетический эффект от встречи с таким произведением мы определили как художественно-эстетический эффект) и эстетическим расположением «первого порядка»**. Перед нами «действие», но не «постановка» и не «спектакль». Здесь не предполагается «зритель»³⁸, стало быть, нет ни «актера», ни «спектакля» как действия, которое мы могли бы отнести к области театрального искусства. В «банной церемонии»³⁹ мы имеем дело с эстетическим расположением,

³⁸ В такого рода действе (как и в чайной церемонии, в поэзии рэнга, в грузинском пире и т. п.) зритель не есть необходимое звено в его реализации, более того – зритель нежелателен. Он может отвлечь на себя внимание вопросом или смешком, вызвать раздражение как соглядатай, без спроса вторгающийся в действо, не предполагающее внешнего наблюдателя. Баня в Алешином исполнении не предполагает постороннего, не нуждается в нем. А вот то, что Костя Голиков ходит в баню один – случайность. Достаточно вспомнить «Иронию судьбы...» Э. Рязанова, где мы также имеем дело с обыгрыванием темы ритуализации бани как совместного действия. Любопытно, что этот «культурный» фильм значительно интенсифицировал стихийно складывающуюся на российских просторах традицию «бани-как-действия».

³⁹ Я широко использую слово «церемония» (наряду со словами «ритуал» и «действие»), поскольку оно удачно сочетает указание на отточенность и устойчивость каждого элемента банного действия, превращающего баню в исполнении Кости Голикова в своего рода особое искусство. Конечно, термин «церемония» имеет и свои недостатки: он несет в себе смысловой оттенок публичности и торжественности (церемониймейстеры, придворные торжества и выходы царствующих особ, открытие и ход судебного заседания, дипломатические встречи, протокольные завтраки...), чего нет в феномене, традиционно именуемом «японской чайной церемонией», и в банном ритуале Бесконвойного. В слове «церемония» живут «китайские» и иные церемонии, с переполняющей их массой условных, несущих только семиотическую нагрузку движений, предметов, порядков, чего опять-таки нет в банном ритуале Алеши Бесконвойного (каждое действие имеет определенный прагматический, утилитарный смысл). И тем

которое *подготавливается* посредством определенной последовательности действий и с привлечением специально предназначенных для этого действия помещения и утвари. Перед нами – «банный ритуал», имеющий своей целью достижение эстетического расположения⁴⁰.

Мы полагаем, что описанная Шукшиным «банная церемония» *представляет собой специфическое «искусство»*⁴¹ (искусство жизни), одну из тех форм жизнедеятельности,

не менее слово «церемония» представляется мне вполне подходящим для выражения того, что делает шукшинский герой. Его мытье в бане хоть и лишено какой бы то ни было торжественности, но в том, что касается праздничного настроения, отточенности движений, строгой последовательности действий, тщательности отбора предметов, используемых по ходу «действия», нацеленности всего действия на «непроизвольное», «небудничное», «особенное», термин «церемония» оказывается на своем месте. В добавление к уже сказанному замечу, что слово «церемония», в сочетании со словом «банный», удерживает в сфере внимания читателя существенную для понимания бани как эстетически заряженного действия связь с феноменом «чайной церемонии».

⁴⁰ Эстетическое расположение понимается мной как чувственная данность особенного, Другого в утверждающем бытие человека модусе Бытия или в отвергающих его модусах Небытия и Ничто, кристаллизующаяся в человеке и окружающих его предметах, расположение – это эстетический ландшафт, включающий в себя человека и возникший в момент, когда Другое расположилось в человеке и воспринимаемых им в качестве «особенных» вещах.

⁴¹ Конечно, в контексте анализа бани Алеши Бесконвойного говорить об искусстве можно только в том случае, если само искусство понимать в изначально присущем ему значении мастерства, умения, искусности, таланта в каком-то деле (греч. «технэ»), а не замыкать его в темницу «изящных искусств», как было принято в классической эстетике нового времени (искусство как созидание прекрасного). При этом, приняв «расширительное» («античное») понимание «искусства» как созидательной деятельности по правилам (в него войдет и искусство корабеля, и математика, и поэта), имеет смысл все же сохранить сложившееся в новое время различие понятий «искусство» и «техника».

Здесь следует обратить внимание на то обстоятельство, что, говоря, например, об искусстве живописи, в нем обычно различают то, чего живописец достигает посредством «техники жи-

которые возникают из бытовых ситуаций и действий и превращаются, благодаря особому «мастерству» практикующего их человека, в эстетические феномены. Обыденная «процедура» мытья в бане, не утратив своего утилитарного назначения (баня как гигиеническая процедура, имеющая своим результатом чистое, «пропаренное» тело), в исполнении Бесконвойного обрела «второе измерение», обрела метафизическую глубину, эстетически фиксируемую как чувство какой-то особенной «ясности и полноты». Встреча с Другим, особенным – цель «банной церемонии», неявная интенция множества утилитарных действий по «налаживанию» банного хозяйства.

вописи», и то, что он вносит в него через свой «художественный талант». Одной техники (даже «виртуозной») для того, чтобы создать «художественное произведение», – мало, для этого нужны «талант» и «вдохновение», которые – в отличие от технической стороны художественного творчества – не могут быть рационализированы, следовательно, не могут быть предметом обучения. Талант и вдохновение – то «иррациональное», свободное, самозаконное начало искусства, которое как раз и отделяет его от ремесла и промышленного, машинного производства вещей (для которого технических знаний и умений уже достаточно для создания продукта готового к употреблению).

Таким образом, под тем или иным искусством мы понимаем деятельность, нацеленную на подготовку условий для «действия» Другого, для того, что «само». Там же, где результат достигается «гарантированно», там, где умелой деятельности достаточно для достижения поставленного результата, мы имеем дело с техникой, с технической деятельностью и ее результатами. Человек искусства (и это не обязательно – «художник») ориентируется в своей деятельности на случай, на событие, а не полагается только на свои знания и умения и на свое владение технической стороной дела, он исходит из фактора фундаментальной неопределенности, ориентируясь на Другое и стремясь к синергетическому взаимодействию с ним. При таком понимании искусство предстает как *искусство жизни, как мудрость* (в том ее понимании, которое дается в первой главе), то есть много шире, чем «искусство изготовления изящных вещей», поскольку «жизнь», в отличие от вещей, содержит в себе сверхрациональное начало и искусство может быть понято как способ давать в ней место Другому. (Об отношении понятий «искусство» и «художество», «произведение искусства» и «художественное произведение» см. Приложение 6).

Все движения, все телесные «позы», «фигуры», входящие в банную церемонию, суть не что иное, как символические «жесты», нацеленные на подготовку события пробуждения-и-откровения Другого как Бытия. По всему видно, что баня Бесконвойного – символическое образование, что все совершаемые им действия – это действия «двойного назначения», что это, если так можно выразиться, «магические» действия по наведению моста от сущего – к Бытию, от повседневности – к «празднику». Мост этот возводится из «подручного материала», из ахматовского «сора», из ситуации еженедельно повторяющейся прозаичной процедуры мытья в деревенской бане.

Кое-что о чувствах и мыслях, которые овладевают Алейшей Бесконвойным по ходу исполнения банного «танца». Баня, если судить по рассказу Шукшина, – не только путь к особому (эстетическому) расположению, это, одновременно, и эстетическая подготовка (расчистка) тех «путей» и «протоков», по которым образ, мысль, воспоминание поднимаются к свету сознания из темной глубины бессознательного. Баня – это место, где и когда душа не только «поет» от полноты чувств, но и сознает нечто, размышляет о чем-то. Именно в бане Аляша Бесконвойный всерьез задумывается о смысле человеческой жизни, о смерти, о людях, о любви; там он «философствует», вспоминает (воспоминания появляются-проявляются в его сознании произвольно, сами собой) о наиболее ярких моментах своей жизни, о тех чувствах, которые когда-то всерьез его затронули. В представленном Шукшиным описании «банной церемонии» можно выделить три слоя: 1) эпически-неспешное повествование о внешней стороне этого действия (выше мы уже привели несколько выдержек, позволяющих уловить ритм и темп банного действия, а также войти в его вещественные, материальные составляющие), 2) выражение-осознание в слове эстетического расположения, в котором герой повествования оказывается «по ходу дела», и, наконец, 3) рассказ о мыслях и воспоминаниях, которые наполняют его расположенное к созерцанию и

размышлению сознание. Ниже я процитирую фрагменты рассказа, характеризующие эстетический и медитативный аспекты цельного по своей природе банного ритуала (мы приводим их вместе, поскольку «внутренние» аспекты банной церемонии могут быть отделены друг от друга – и от ее внешней стороны – лишь в плане аналитического рассмотрения, в то время как в действительности, «в жизни» все элементы банного действия представляют собой нечто цельное, неразложимое на части, аспекты, моменты).

«Алеша присел на корточки перед каменкой и неотрывно смотрел, как огонь, сперва маленький, робкий, трепетный, – все становился больше, все надежней. Алеша всегда много думал, глядя на огонь. Например: „Вот вы там хотите, чтобы все люди жили одинаково... Да два полена и то сторают неодинаково, а вы хотите, чтобы люди прожили одинаково!“ Или еще он сделал открытие: человек помирая – в конце в самом, – так вдруг захочет жить, так обрадуется, так возрадуется какому-нибудь лекарству!.. Это знают. Но точно так и палка любая: догорая, так вдруг вспыхнет, так озарится вся, такую выкинет шапку огня, что диву даешься: откуда такая последняя сила? <...>

Пока он занимался баней, ребятишки, один за другим, ушлепали в школу. Дверь – Алеша слышал – то и дело хлопала, и скрипели воротца. Алеша любил детей, но никто бы так не подумал – что он любит детей: он не показывал. Иногда он подолгу внимательно смотрел на кого-нибудь, и у него в груди ныло от любви и восторга. Он все изумлялся природе: из чего получился человек?! Ведь не из чего, из малой какой-то малости. Особенно он их любил, когда они были еще совсем маленькие, беспомощные. Вот уж, правда что, стебелек малый: давай цепляйся теперь изо всех силенок, карабкайся. Впереди всякого много будет – никаким умом вперед не скинешь. И они растут, карабаются. Будь на то Алешина воля он бы еще пятерых смастерил, да жена устала. <...>

Алеша все напевал... Какой желанный покой на душе, господи! Ребятишки не болеют, ни с кем не ругался, даже денег займы взяли... Жизнь: когда же самое главное время ее? Может когда воюют? Алеша воевал, был ранен, поправился, довоевал и всю жизнь потом с омерзением вспоминал войну. Ни одного потом кинофильма про войну не смотрел – тошно. Удивительно на людей – сидят смотрят! Никто бы не поверил, но Алеша серьезно вдумывался в жизнь: что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно – ничего тут такого особенного не осталось? Он даже напрягал свой ум так: вроде он залетел – высоко-высоко – и оттуда глядит на землю... Но понятней не становилось: представлял своих коров на покотине – маленькие, как букашки... А про людей, про их жизнь озарения не было. Не озаряло. Как все же: надо жалеть свою жизнь или нет? А вдруг да потом, в последний момент, как заорешь – что вовсе не так жил, не то делал? Или так не бывает? Помирают же другие – ничего: тихо, мирно. Ну, жалко, конечно, грустно: не так уж тут плохо. Вспоминал Алеша, когда вот так подступала мысль, что здесь не так уж плохо, – вспоминал он один такой момент в своей жизни⁴². Момент этот вот какой: Возвращался Алеша с войны и на маленькой станции познакомилась с ним молодая женщина, попросила взять ее с собой (вроде как она сестра его) до следующей станции. Алеша согласился. Через два перегона она приехала на место и напросилась, чтобы он проводил ее (мол де боится она одна идти). И до войны с Алеша только целовался с девками, а за всю войну «ни коснулся ни одной бабы». «И это-то путь до ее дома, и ночь ту грешную вспоминал Алеша. Страшная сила – радость не радость – жар и немота, и ужас сковали Алешу, пока шли они с этой ласковой... Так было томительно и тяжело, будто прогретое за день июньское небо – опустилось, и Алеша еле передвигал ноги, и дышалось с трудом и в голове все сплюснулось. Но

⁴² Шукшин В. М. Указ. соч. – С. 256–259.

и теперь все до мелочи помнил Алеша. Аля, так ее звали, взяла его под руку... Алеша помнил, какая у нее была рука – мягонькая, теплая под шершавеньким крепдешинном. Какого цвета платье было на ней, он, правда, не помнил, но колючечки остренькие этого крепдешина, некую его теплую шершавость он всегда помнил и теперь помнит. <...> И тепло это – под рукой ее помнил же. Да... ну была ночь. Утром Алеша не обнаружил ни Али, ни своих шмоток. Потом уж, когда Алеша ехал в вагоне (документы она не взяла), он сообразил, что встречала эшелоны и выбирала солдатиков поглупей. Но вот штука-то – спроси она тогда: отдай, мол, Алеша, ковер немецкий, отдай гимнастерку, отдай сапоги – все отдал бы. <...> Вот ту Алю крепдешинovou и вспоминал Алеша, когда оставался сам с собой, и усмеялся. Никому никогда не рассказывал Алеша про тот случай, а он ее любил, Алю-то. Вот как. <...>

Вот за что и любил Алеша субботу: в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день. Так за какие же такие великие ценности отдавать вам эту субботу? А? <...>

...И пошла тут жизнь – вполне конкретная, но и вполне тоже необъяснимая – до краев дорогая и родная. Пошел Алеша двигать тазы, ведра... – стал налаживать маленький Ташкент. Всякое вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность – жизнь стала понятной. То есть она была рядом, за окошечком бани, но Алеша стал недосыгаем для ее суетни и злости, он стал большой и снисходительный. И любил Алеша – от полноты и покоя – попеть, пока еще не наладили париться. Наливал в тазик воду, слушал небесно чистый звук струи и незаметно для себя пел негромко. <...>

И точно плывет он по речке – плавной и теплой, а плывет как-то странно и хорошо – сидя. И струи теплые прямо где-то у сердца.

Потом Алеша полежал на полке – просто так. И вдруг подумал: а что, вытянусь вот так когда-нибудь... Алеша даже и руки сложил на груди и полежал так малое время.

Напрягся было, чтобы увидеть себя, подобного, в гробу. И уже что-то такое начало мерещиться – подушка вдавненная, новый пиджак... Но душа воспротивилась дальше, Алеша встал, и, испытывая некое брезгливое чувство, окатил себя водой. И для бодрости еще спел:

Эх, догоню, догоню, догоню,
Хабибу до-го-ню!

Ну ее к черту! Придет – придет, чего раньше времени тренироваться! Странно, однако же: на войне Алеша совсем не думал про смерть – не боялся. Нет, конечно, укрывался от нее, как мог, но в такие вот подробности не входил. Ну ее к лешему! Придет – придет, никуда не денешься. Дело не в этом. Дело в том, что этот праздник на земле – это вообще не праздник, не надо его и понимать, как праздник, не надо его и ждать, а надо спокойно все принимать... <...> Хорошо на земле, правда, но и прыгать козлом – чего же? Между прочим, куда радостнее бывает, когда радость эту не ждешь, не готовишься к ней. Суббота – это другое дело, субботу он как раз ждет всю неделю. Но вот бывает: плохо с утра, вот что-то противно, а выйдешь с коровами за село, выглянет солнышко, загорится какой-нибудь куст тихим огнем сверху... И так вдруг обогреет тебя нежданная радость, так хорошо сделается, что станешь и стоишь, и не заметишь, что стоишь и улыбаешься. Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он – любит. Стал случаться покой в душе – стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любит все больше и больше»⁴³.

⁴³ Шукшин В. М. Указ соч. – С. 260–265.

А что, собственно, происходит? (Круг второй)

Эстетическое расположение. Расположение, захватывающее Алешу Бесконвойного в ходе банной церемонии, – это расположение, в котором жизнь переживается в модусе полноты. «Цельность», «крупность», «ясность» – слова, выражающие на языке сознания переживание данности Другого как Бытия, которое самим своим присутствием, самим своим выходом «из глубины» на поверхность души сделало жизнь «понятной», а самого его – «большим и снисходительным», недостижимым для «суетни и злости», царствующих там, «за окошечком» деревенской бани. Ради этого-то «желанного покоя в душе» Алеша Бесконвойный и «налаживает» каждую неделю баню. Банное действие – эстетический центр Алешиной жизни, та форма, посредством которой он ее упорядочивает и углубляет.

Если раньше, в былые времена, когда в людях была жива вера в Бога, а церкви в русских селах еще не были разрушены или разграблены, Алеша мог бы найти «желанный покой в душе» в церкви, то в советской России ему не остается как «вслепую», ощупью искать (и что удивительно – найти) форму для достижения чувства полноты и покоя вне церковных стен. Место для «праздника» Алеша нашел в еженедельно выполняемом им банном действе, где он внутренне сосредотачивается, отрешается от повседневности⁴⁴. Баня стала для Алеши спасительным ост-

⁴⁴ Феномен Алеши Бесконвойного интересен тем, что в нем мы находим образец эстетической деятельности свободной от сакрализации или идеологизации и вместе с тем отличную от того, что входит в сферу «эстетического» с точки зрения европейской эстетики и искусствоведения. Эта деятельность показывает, что описываемый в различных религиозных и религиозно-философских традициях опыт обретения состояний, в которых человек достигает «просветления» (переживания ясности, полноты, цельности) на пути молитвенного или аскетического действия имеет соответствующие параллели в эстетическом опыте человека, что говорит о внутреннем единстве религиозно-мистического и эстетического опыта. Этот момент особенно важен для нас, поскольку он позволяет отделить феномен банного действия

ровом освобождения от суевы повседневной жизни, его утопией⁴⁵, местом, где он может остаться наедине с собой и с тем, что «в нем», но «не его», с чем-то Другим, с чем-то большим, чем он сам, с чем-то таким, что волшебным образом – пусть только на время – преображает нудную, мутную жизнь в жизнь полную, ясную и цельную.

Банное действие и жизнь сознания: произвольные мысли, образы, воспоминания. Чувство Другого в его утверждающем человеческое бытие модусе (в модусе Бытия), отрешающее от всего «мелкого» и «суетного», есть онтолого-эстетическая «почва» «крупных мыслей», которые

в исполнении Алеши Бесконвойного от японской чайной церемонии, которая сформировалась на почве дальневосточных религиозно-философских учений (даосизм, конфуцианство, буддизм). Здесь, на востоке, практика и теория чайного действия с самых истоков своих оказалась связана с религиозно-философской традицией, а ближайшим образом, с дзенским «путем чая».

И хотя между феноменом чайной и банной церемонии можно провести ряд параллелей, но вместе с тем следует отметить, что между ними обнаруживаются существенные отличия. Главное из них состоит в том, что банная церемония Бесконвойного возникла не как способ достижения целей, которые ставит перед собой религиозно-философская практика (в случае чайной церемонии – дзен-буддизм), а как интуитивно найденный эстетический путь духовного упорядочивания и углубления жизни. Этот путь может быть истолкован и оценен в рамках той или иной философии или религиозной традиции, но взятый сам по себе, так, как он дан самому Алеше (то есть взятый феноменологически), банный ритуал не есть религиозное действие. Взятый так, как он переживается и осмысливается его исполнителем, он может быть определен прежде всего эстетически, поскольку все происходящее с ним в бане сам Алеша осознает на языке ощущений, чувств, состояний и выражает в таких словах, как «радость», «полнота», «покой», «цельность», «любовь», «воспоминание» и т. п.

⁴⁵ Существует два варианта перевода этого слова с греческого: 1) «место, которого нет», 2) «благословенная страна», «счастлирое место, место, где реализовалось благо (см.: *Философская энциклопедия*. В 5 т. – М., 1970. – Т. 5. – С. 295). Баня для Бесконвойного – это его утопия, место, где невозможно становится возможным, место, где суевы и злость отступают и воцаряется радость полноты, покоя, ясности и цельности.

появляются в сознании Алеши Бесконвойного: в бане он думает о жизни и смерти, о любви, о равенстве и неравенстве, о войне, о красоте мира...

Тело и мысль. Прежде всего, мне хотелось бы обратить внимание на «метод мышления» Кости Голикова: желая получить ответ на интересующий его вопрос, он ищет его не через рассуждение, а через действительное или воображаемое изменение положения своего тела. Алеша мыслит через приближение–удаление собственного тела по отношению к предмету мысли. Изменение *положения тела в пространстве* должно, в соответствии с автоматизмом наивного мышления, «подтолкнуть» мысль, продвинуть ее на пути к решению вопроса, помочь «прояснить» ситуацию: «...Алеша серьезно вдумывался в жизнь: что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно – ничего тут такого особенного не осталось? Он даже напрягал свой ум так: вроде он залетел – высоко–высоко – и оттуда смотрит на землю... Но понятней не становилось: представлял своих коров на поскотине – маленькие, как букашки... А про людей, про их жизнь озарения не было. Не озаряло.» Стремясь осмыслить жизнь в ее «целом», Алеша пытается взглянуть на нее «со стороны» (то есть абстрагироваться от ее частных проявлений); это «со стороны» реализуется как попытка воображаемого взгляда на «жизнь» сверху, издали (Алеша здесь буквально реализует максимум «большое видится на расстоянии»).

Еще любопытнее Алешино стремление, вытекающее непосредственно из телесной позы, занятой им в замкнутом пространстве бани, представить собственную смерть: «Потом Алеша *полежал на полке* – просто так. И *вдруг* подумал: а что, вытянусь вот так когда-нибудь... Алеша даже и *руки сложил на груди* и *полежал* так малое время. *Напрягся было, чтобы увидеть себя, подобного, в гробу.* И уже что-то такое начало мерещиться – подушка вдавненная, новый пиджак...» Мысль о смерти возникает в сознании Бесконвойного как «эманация» занятой его телом позы «лежания на полке». Она «вытекает» из положения вытянутого на полке тела, из тесноты и сумеречности замк-

нутого пространства сельской бани, а более всего из тесноты полка: телесная поза в темном замкнутом пространстве рождает представление о вытянутом в тесном и темном гробу мертвом теле и вызывает мысль о смерти. Алеша «углубляет» мысль о смерти через конкретизацию и детализацию образа своего мертвого тела, сопровождаемую изменением телесной позы («Алеша даже и *руки сложил на груди*»).

Эксперимент на собственном теле и душе оканчивается неудачей («...душа воспротивилась дальше, Алеша встал, и, испытывая некое брезгливое чувство, окатил себя водой. И для бодрости еще спел: Эх, догоню, догоню, догоню, / Хабибу до-го-ню! Ну ее к черту! Придет – придет, чего раньше времени тренироваться!»). «Душа воспротивилась» эксперименту, который она не может довести до конца не расставшись со своим телом (живая душа – воплощенная душа); представление же мертвым «другого» ничего не может прояснить для того, кто хочет понять собственную смерть. Если мысль о смерти возникла как эффект позы, то и избавиться от нее можно тем же путем – изменением позы, телесным актом: Алеша прогоняет мысль о смерти горячей водой и пенем!

Таким образом, мы видим, что Костя Голиков задумывается о жизни в целом (как к ней, к этой жизни относиться? «жалеть ее или нет?») не потому, что он *хочет* или *должен* думать об этом (в его «философствовании» нет никакой преднамеренности, последовательности, планмерности), а *потому, что ему «так думается»* в том расположении, в котором он оказывается в бане. Его мысль – это эманация его расположения⁴⁶. Алешино «философст-

⁴⁶ Заметим при этом, что только эстетическое расположение в утверждающем человеческое (понимающее) бытие в мире модусе (в модусе Бытия) оставляет место для размышления. Чувственная данность Другого в отвергающих модусах Небытия («ужас», «страх», «безобразно-отвратительное») и Ничто (тоска) не оставляет места для мыслей; отвергающие расположения ставят под вопрос саму способность понимать, чем способны, конечно, пробуждению мышления, но не в момент погруженности в ситуацию отвержения, а после выхода из нее.

вованию» наивно, но наивно в смысле ее непосредственности; это мысль, оторвавшаяся от пуповины его жизни. Не Алеша продуцирует мысль как «субъект мышления», а расположение предрасполагает его к определенным мыслям, «порождает» в нем эти мысли. Алеша не «задает вопросы», а *задается* вопросами⁴⁷.

Так, например, Алеша (отправляясь от акта чувственного восприятия предмета, как от первотолчка) сопоставляет смерть человека и смерть дерева, сторакащего в жарком пламени. Оказывается, человек и дерево умирают одинаково: оба перед концом вспыхивают («...он сделал открытие: человек помирая – в конце в самом, – так вдруг захочет жить, так обрадуется, так возрадуется какому-нибудь лекарству!.. Это знают. Но точно так и палка любая: догорая, так вдруг вспыхнет, так озарится вся, такую выкинет шапку огня, что диву даешься: откуда такая последняя сила?»). Мысли о смерти ведут Алешу к пониманию жизни (не в смерти дело, а в жизни), которое сводится к тому, «что этот праздник на земле – это вообще не праздник, не надо его и понимать, как праздник, не надо его и ждать, а надо спокойно все принимать. Хорошо на земле, правда, но и прыгать козлом – чего же?». Жизнь следует принять как она есть и ценить ту радость, которая в ней есть и которая дает ощущение, что «жить стоит». Чувство полноты жизни мимолетно, но именно оно ее согревает. Не отвечая на вопрос о том, «зачем нам дана жизнь?», эстетическое расположение утверждает (или, напротив, отвергает) осмысленность жизни как конститутив человеческого бытия в мире.

⁴⁷ Не секрет, что большая часть философских «трудов» пишется не на те вопросы, которые волнуют пишущего (экзистенциальные вопросы), а на те, которые волнуют ту «философию», в концептуальном поле которой работает философ. Вопросы и размышления Алеши Бесконвойного далеки от профессиональной философской традиции, его вопросы – это вопросы его тела и его души. В деревенской, по-черному протопленной баньке вопрошает не «философия», «не трансцендентальный разум», а деревенский пастух и скотник Алеша Бесконвойный, точнее, оживленное тело Алеши ставит вопросы перед его разумом.

Непроизвольные воспоминания как обнаружение «самого важного». Непроизвольные воспоминания Алеши раскрывают, какие вещи и события дают ему чувство радости и полноты жизни, дают силы «принять» жизнь. Что же именно вспоминается Алеше? О «крепдешиновой Але» – его первой любви, память о которой он хранит в своем сердце в тайне от близких. О своих детях («Алеша любил детей, но никто бы так не подумал – что он любит детей: он не показывал. Иногда он подолгу внимательно смотрел на кого-нибудь, и у него в груди ныло от любви и восторга»). Мысли о детях и внуках дают ощущение осмысленности жизни; бегающие по ограде внуки – это для Алеши зримо данный, доступный каждому смысл. Поскольку отношение к детям и внукам сопровождается чувством осмысленности бытия, постольку дети и внуки и есть «живой», актуально данный» смысл⁴⁸.

Баня для Кости Голикова – это такое место, где ему вспоминается все то, что делает жизнь «ясной», «цельной», «полной», а стало быть – осмысленной («Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он – любит. Стал случаться покой в душе – стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любит все больше и больше»). Алешина любовь «к детям, к степи за селом, заре, летнему дню» связана с его любовью к бане. В чем же состоит эта связь? Баня ли развила в Алеше чуткость к тому, что делает жизнь осмысленной, или сама его любовь к бане есть не что иное, как неосознанное стремление к деятельной подготовке того «покоя в душе», что «стал случаться» с ним вне бани? Установить причинно-следственную связь

⁴⁸ «...Как хотел Алеша, чтоб дети его выучились, уехали бы в большой город и возвысились там до почета и уважения. А уж летом приезжали бы сюда, в деревню, Алеша суетился бы возле них – возле их жен, мужей, детишек ихних... <...> Внучатки бы бегали по ограде... Нет, жить, конечно, имеет смысл. Другое дело, что мы не всегда умеем» (Шукшин В. М. Указ соч. – С. 262).

здесь невозможно да и ненужно. Нам важно отметить внутреннюю связь тех эстетических расположений, в которых он оказывается «вне бани», с баней как эстетически направленной деятельностью, способствующей их возникновению: и в бане, и в любви к природе и детям Алёша испытывает чувство радости от переживания полноты. Есть чувство полноты⁴⁹ – есть и любовь, и радость, и покой, и цельность, и ясность. Покой, радость, ясность – от полноты души, от ее «наполненности» Другим.

⁴⁹ Чувством «полноты» характеризуются состояния, в которых человек переживает чувство данности Другого как Бытия; Другое здесь «наполняет» собой человека и освобождает его – на время – от повседневной озабоченности, от «неполноты», которую он заполняет делами и развлечениями. Полнота чувств (в противоположность полноте «карманов», «информации», «бухтылки») событийна и свидетельствует о присутствии того утверждающего бытия человека начала (свидетельство присутствия Бытия-как-Блага), которое одно только и делает его осмысленным. Человек поступает, в основном, целе-сообразно, причем цели его действий осознаются им и делают его действия осмысленными. Однако на уровне «здорового смысла» осмысленность человеческого бытия остается условной, частичной, неполной. Сущее не может быть восполнено до целого через отнесение к другому сущему. Отнесение жизни к чему-то абсолютному (Богу, Бытию, Единому...) в философской медитации делает жизнь осмысленной, то есть восполненной из совершенной полноты того, что есть последняя Цель для сущего – из Бытия. Но это восполнение, эта осмысленность жизни, жизни как единого и единственного бытия-события, если воспользоваться терминологией М. М. Бахтина, достигается в отвлеченном от живого переживания жизни теоретическом разуме. В опыте чувственной данности Другого в модусе Бытия человек не думает о последней цели, о спасении, о смысле, а имеет это смысл, восполнен до цельности Бытием как условием самой возможности отнесения чего-то к чему-то, условием возможности различать и мыслить. Чувство «полноты», «ясности», «цельности» свидетельствует о том, что в данный момент он присутствует в мире таким образом, что забота о восполнении бытия на время отступила, и человеку открылось Бытие. Отсюда – радость. Человек обнаруживает в себе самом как данность то, что обычно не дано, но без чего невозможно никакое осмысленное поведение, никакая разумная жизнь. Смысл в утверждающем расположении не задан, а дан. Отсюда и покой в душе.

Радость жданная и нежданная. Алеша различает два способа, которыми «радость» и «полнота» приходят к человеку:

1) радость нисходит на человека; она дается ему нечаянно, нежданно, вдруг («Между прочим, куда радостнее бывает, когда радость эту не ждешь, не готовишься к ней. <...> ...Бывает: плохо с утра, вот что-то противно, а выйдешь с коровами за село, выглянет солнышко, загорится какой-нибудь куст тихим огнем сверху... И так вдруг обогреет тебя нежданная радость, так хорошо сделается, что станешь и стоишь, и не заметишь, что стоишь и улыбаешься»);

2) радость приходит к человеку, ожидающему ее прихода как праздника («Суббота – это другое дело, субботу он как раз ждет всю неделю») и совершающему ряд действий, которые подготавливают «почву» для ее явления; эти действия и это ожидание как бы призывают Другое (как Бытие) выйти на поверхность души, в светлое поле само-чувствия и само-сознания.

Чем, спрашивается, отличается радость, которая случается «вдруг», от «подготовленной» радости? Если радость приходит, то и в первом, и во втором случае она приходит сама. Другими словами, не только в первом но и во втором случае у нас нет возможности установить необходимую причинно-следственную связь между допускающими внешнее наблюдение действиями и чувством какой-то особенной полноты, ясности и цельности в душе. Вместе с тем произвольно возникающее чувство Бытия, оказывается явно подготовленным теми действиями и тем настроением на радость, которые определяют для Алеши Бесконвойного субботний день. Дело, стало быть, не в том, как Другое обнаруживает себя (оно не открывает себя никакому волевому нажиму, но всегда только открывает-ся), а в том, в каких обстоятельствах происходит встреча с Другим: подготовлены ли они человеком сознательно как «условие встречи» или же мы имеем дело со случаем, со случайным стечением обстоятельств, с редким совпадением внешних (мир вне человека) и внутренних (настрой самого человека)

условий, которые признаются как предметные референты эстетического расположения, как его презстетические условия лишь задним числом, то есть постольку, поскольку Другое уже ознаменовало своим присутствием ту или иную предметную среду. Только в первом случае мы сталкиваемся с искусством, с искусством создания условий, благоприятствующих приходу (условно или безусловно) особенного, Другого⁵⁰.

⁵⁰ Не лишне будет отметить, что эстетическое расположение далеко не всегда реализуется в таких формах и на таких предметах, которые допускают осуществление их воспроизведения, повторения ситуации. Но в том случае, когда оно оказывается связано с такими действиями и обстоятельствами, которые находятся в нашей власти и допускают их произвольное повторение, тогда, воспроизведя предметную ситуацию и соответствующий порядок действий, мы можем надеяться на то, что нам удастся подготовить «приход» Другого. Конечно, повтор предметной ситуации (даже когда он возможен) еще не гарантирует, что повторится то эстетическое событие, ради актуализации которого, собственно, и восстанавливается предметная ситуация: тело и вещи мы еще можем привести в желаемое положение, но приход Другого, присутствие которого одно только и способно превратить предметную ситуацию в эстетический феномен, при этом остается только возможным, но не необходимым, не неизбежным (то, что не есть «что-то», не может быть получено через манипуляции с сущим). Не будет большой натяжкой предположить, что Алеша Бесконвойный не каждую субботу испытывает «покой и полноту» с той интенсивностью, которая сделала из него апологета, слугителя и ревнителя банного искусства. Кстати сказать, можно с уверенностью предположить, что Алеша достигает эстетического эффекта «полноты чувств» как раз благодаря тому, что его внимание сконцентрировано не на «эстетическом эффекте» (хотя этот эффект и есть то, ради чего Алеша отстаивает свое право на субботнюю баню), а на бане как системе действий: на топке, уборке помещения, на мытье и охаживании себя горячим венчиком, когда конкретные действия – давно отлаженные и не требующие для своего выполнения особых усилий, концентрируют на себе внимание, оставляя в душе «пространство» Другого (лучший способ заснуть, не думать о том, что вам необходимо заснуть...). Фиксируя внимание на том, что он может сделать, Алеша не пытается достичь того, чего через нажим достичь невозможно и тем самым создает благоприятные условия для того, чтобы то, что «само» – открыло себя в расположении.

Предвкушение радости есть уже присутствие радости, есть презстетическая настройка на Другое; с ожиданием радости от «бани» каждое действие, приближающее чувство «крупности, цельности, ясности», получает эстетическое измерение и работает на возрастание «радости» до того уровня, когда «всякое вредное напряжение совсем отпустит» Алешу Бесконвойного, когда «мелкие мысли покинут голову». В Алешином случае «тихая радость», возникающая в душе по субботним утрам, может быть определена как непроизвольный настрой-на-радость, продолжающий многозвенную цепь праздничных банных суббот. Субботняя радость «по утрам» – это непроизвольно пробуждающееся воспоминание о той радости, которую когда-то подарила банная «первосуббота»: каждую субботу невидимая волшебная игла с белой нитью в золотом ушке простегивает очередную Алешину субботу, соединяя в момент «сейчас, в бане» недели, месяцы и годы его жизни, которые прошивают полотно его жизни белой нитью субботнего праздника и стягивают ее в тугое надвременное единство одной и той же радости, одного и того же покоя, полноты и ясности... Навстречу недельному ожиданию субботнего праздника незримая рука поднимает иглу с белой нитью и тихая радость разливается в Алешиной душе от одного только сознания: суббота наступила.

С другой стороны, движения, связанные с пережитой когда-то радостью, способны сами пробудить радость, поскольку они запускают «механизм» непроизвольного воспоминания, поднимающего на поверхность души затонувшую в ее за-душевной глубине радость, которая «была» когда-то пережита в бане и которая теперь может быть актуализирована с опорой на бессознательную память глаза, слуха, обоняния, осязания и т. п.

В сущности, есть одна радость, одна полнота и один единственный связанный с ним покой, но к этому «одному» ведет много путей. Алешина «баня» – только один из них. Каждая банная церемония возвращает Алеше когда-то обнаруженную им «радость» и «полноту». То, что она открылась ему «в бане», – случайность. Но случайность

счастливая, так как ситуация бани – это ситуация вос-производимая. Всё дальнейшее (разработка и укрепление форм того, что я назвал «банной церемонией»), скорее всего, было для Кости Голикова отчасти неосознанной, от-части осознанной попыткой воспроизвести чувство «цель-ности и полноты» посредством повторения тех движений и той обстановки, в которой он впервые встретился с этим чувством.

Итак, Алеша Бесконвойный ощупью, наугад находит в кругу тех возможностей, которые предоставила ему жизнь, такой феномен, который – при условии его эстетической доводки – позволяет выйти за рамки повседневности и оглянуться окрест себя: полюбоваться серым осенним небом и зажигательной пляской огня, насладиться бодрящим духом, идущим от только что разрубленных березовых поленьев... Очевидно, что здесь мы имеем дело с эстетизацией жизни, перед нами – действие, в котором предметы утвари, характер и темп движений Кости Голикова, их отработанный годами, освященный временем порядок и ритм, с одной стороны, и ожидание, презстетический настрой на «радость» – с другой, создают то поле, в котором радость приходит к человеку.

В исполнении Алеши Бесконвойного баня стала искус-ством, стала формой, позволяющей ему не только нахо-диться в положении пассивного переживания данности Другого (в момент, когда оно «вдруг» себя обнаружит), но и активно способствовать чувственному обнаружению Дру-гого посредством деятельности, направленной на подго-товку «почвы» для актуализации Другого в модусе Бытия.

Говорим – «баня», подразумеваем... Если вдуматься, то за банным «казусом» Бесконвойного, столь мастерски описанным В. Шукшиным, можно увидеть не такое уж редкое явление. Стоит только внимательно посмотреть по сторонам, и мы обнаружим, что существует немало фено-менов весьма ему близких. Они не привлекают философ-ского внимания только потому, что их эстетический смысл «упакован» в такие формы, которые по традиции не вы-зывают ни особого удивления, ни восхищения, ни порица-

ния⁵¹. Едва ли есть на земле люди, которые явно или не-явно, «косознанно или бессознательно не ищут чего-то, что хоть на время выводило бы их из под власти «суетни и злости» повседневности. Человек ищет «праздника», ищет «сильных ощущений», он вновь и вновь стремится к обре-тению душевной ясности и цельности. Вот как раз здесь-то, в горизонте этих поисков и рождаются феномены, со-вокупность которых англичане определили через понятие «хобби», а японцы определили через понятие «фурю» («изысканные досуги») ⁵². Здесь же, в этой устремленности к

⁵¹ Собственно говоря, баня – в русской культурной тради-ции – также есть нечто привычное и легитимное в бытовой культуре народа. Но советский образ жизни, не предполагавший скрытых от «всевидящего ока» партии и трудового коллектива уголков в жизни обывателя, сделал Алешу «чудаком» в глазах окружающих потому, что регулярность и продолжительность Алешиного банного дня выходила за рамки того, что окружа-ющие считали «нормальным» (нормальная баня – это еженедель-ная помывка в бане, занимающая один-два часа). Дело, как вид-но, не в бане, а в том, что Костя Голиков сделал из бани.

⁵² Содержание понятия «фурю» включает в себя целый ряд всенародно любимых в Японии занятий: это и чайная церемо-ния, и икэбана, и стихосложение, и искусство бонсай, и каллигра-фия, и умение любоваться красотой природы (цветение сакуры, сливы, снегопад, созерцание полной луны и т. п.). Важно отме-тить, что эти занятия – часть повседневной жизни японца точно так же, как и хобби для англичанина. В качестве такого всена-родно любимого занятия та же чайная церемония – особенно в последнее столетие – утрачивает свои специфически дзен-ские черты, свою религиозно-философскую основу (вкус чая – вкус дзена) и секуляризуется, сохраняя, однако, весь свой эсте-тический смысл, выдвигая на первый план эстетический аспект чайного действия, так что эффект, достигаемый в ходе церемонии, может описываться не только в категориях буддийского миро-понимания, но и в чисто эстетических категориях (хотя, конечно, дзенская основа в самой эстетике чайного ритуала никуда не исчезла, она лишь как бы растворилась в эстетике «ваби», определяющей не только «путь чая», но и японское эстетическое сознание в целом). Вот как описывает смысл чайной церемонии в Японии XX века В. В. Овчинников: «Выражение „он умеет жить“ японцы понимают по-своему. В их представлении человек, умеющий жить, видит радости жизни там, где другие проходят мимо них. Чайная церемония учит находить прекрасное в обыден-

Другому можно обнаружить истоки столь распространенной (и в прошлом – в дворянской и интеллигентской среде – и в настоящем) поэтизации таких увлечений, как охота и рыбная ловля⁵³. И в наши дни люди ищут и находят «себя» в рыбалке, туризме (обычном и экстремальном), в культивировании «грибной охоты»⁵⁴, в коллекционировании, в

ном. Это соединение искусства с буднями жизни. Если страсти, бушующие в человеческой душе, порождают определенные жесты, то, считает мастер чайной церемонии, есть и такие жесты, которые способны воздействовать на душу, успокаивать ее. Строго определенными движениями, их красотой и размеренностью чайная церемония создает покой души, приводит ее в то состояние, при котором она особенно чутко отзывается на вездесущую красоту природы» (Овчинников В. В. Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. – М., 1983. – С. 49). Очевидно, что в каком-то смысле и Алеша Бесконвойный «умеет жить» больше своих односельчан, считающих его достойным жалости «чужаком». Баня создает «покой в душе» и делает Алешу способным находить «прекрасное в обыденном», открывать в мире «вездесущую красоту».

⁵³ О рыбалке и охоте как пути достижения «безмятежности» с «большим чувством (даже пафосом) писал известный русский рыболлов и охотник Сергей Тимофеевич Аксаков: «На зеленом, цветущем берегу, над темной глубиной реки или озера, в тени кустов, под шатром исполинского осокора или кудрявой ольхи, тихо трепещущей своими листьями в светлом зеркале воды, на котором колеблются или неподвижно лежат наплавки ваши, – улягутся мирские страсти, утихнут мнимые бури, рассыплются самолюбивые мечты, разлетятся несбыточные надежды! Природа вступит в вечные права свои, вы услышите ее голос, заглушенный на время суетней, хлопотней, смехом, криком и всею пошлостью человеческой речи! Вместе с благовонным, свободным, освежительным воздухом вдохнете вы в себя безмятежность мысли, кротость чувства, снисхождение к другим и даже к самому себе. Неприметно, мало-помалу рассосется это недовольство собою, эта презрительная недоверчивость к собственным силам, твердости и чистоте помышлений...» (Аксаков С. Т. Избранное. – Куйбышев: Кн. изд-во, 1981. – С. 269–270).

⁵⁴ «Охота за грибами» как некое эстетизированное действие впервые раскрыло себя в дворянской среде, отпочковавшись от имеющей прагматическую направленность, хотя и не лишенной эстетических обертонов, традиции собора грибов русскими крестьянами. В самом начале автобиографического романа В. Набокова «Другие берега» мы находим такое, к примеру, описание

сочинении стихов, в выращивании экзотических растений... Большая часть этих феноменов многослойна, но нас эти «увлечения» интересуют в том аспекте, в котором они мо-

«хорошего отношения к грибам» его матери: «Любимейшим ее летним удовольствием было хождение по грибы. В оригинале этой книги мне пришлось подчеркнуть *само собою понятное для русского читателя отсутствие гастрономического значения в этом деле* (курсив мой. – Л. С.). Но, разговаривая с москвичами и другими русскими провинциалами, я заметил, что и они не совсем понимают некоторые тонкости, как, например, то, что сыроежки или там рыжики и вообще все низменные агарики с пластиночной бухтармой совершенно игнорировались знатоками, которые брали классически прочно и округло построенные виды из рода *Boletus*, боровики, подберезовики, подосиновики. В дождливую погоду, особенно в августе, множество этих чудных растений вылезало в парковых дебрях, насыщая их тем сырым, сытным запахом – смесью моховины, прелых листьев и фиалкового перегноя, – от которого вздрагивают и раздуваются ноздри петербуржца. Но в иные дни приходилось подолгу всматриваться и шарить, покуда не сыщется семейка боровичков в тесных чепчиках, или мраморный «гусар», или болотная форма худосочного белесого березовика.

Под морозящим дождиком мать пускалась одна в долгий поход, запасаясь корзинкой – вечно запачканной лиловым снугри от чьих-то черничных сборов. Часа через три можно было увидеть с садовой площадки ее небольшую фигуру в плаще с капюшоном, приближавшуюся из тумана аллеи; бисерная морось на зеленоватой-бурой шерсти плаща образовывала вокруг нее подобие дымчатого ореола. Вот, выйдя из-под капающей и шуршащей сени парка, она замечает меня, и немедленно ее лицо принимает странное, огорченное выражение, которое, казалось бы, должно означать неудачу, но на самом деле лишь скрывает ревниво сдержанное упоение, грибное счастье. Дойдя до меня, она испускает вздох преувеличенной усталости, и рука и плечо вдруг обвисают, чуть ли не до земли опуская корзинку, дабы подчеркнуть ее тяжесть, ее сказочную полноту.

Около белой, склизкой от сырости садовой скамейки со спинкой она выкладывает свои грибы концентрическими кругами на круглый железный стол со сточной дырой посередине. Она считает и сортирует их. Старые, с рыхлым исподом, выбрасываются; молодым и крепким уделяется всяческая забота. *Через минуту их унесет слуга в неведомое и неинтересное ей место, но сейчас можно стоять и тихо любоваться ими*» (Набоков В. Другие берега; Защита Лужина: Романы, рассказы. – М.: «ДЭМ», 1990. – С. 23–24). В этом описании «грибной охоты» доминируют два

гут быть опознаны как явления аналогичные (с эстетической точки зрения) банной церемонии Бесконвойного.

Эстетический момент тогда лишь становится основным, доминирующим в том или ином «увлечении», когда он подчиняет себе все остальные моменты в нем присутствующие. Последнее обстоятельство весьма важно для отделения собственно эстетических феноменов от неэстетических. Так, люди могут охотиться или ловить рыбу, чтобы прокормиться, заработать «на хлеб насущный», они могут пытаться посредством этих занятий поправить здоровье, завоевать уважение друзей и знакомых или «наладить контакт» с начальством; кроме того, охота и рыбалка может быть и просто способом «развлечься», выпив с друзьями «на лоне природы»⁵⁵.

момента: спортивный и эстетический, причем последний явно преобладает.

В том широком «грибном движении», которое можно было наблюдать в среде городских жителей второй половины XX века две эти традиции (крестьянская и дворянская) слились воедино, выделив из своих рядов настоящих знатоков и литературных апологетов грибной охоты (см., например, книгу Вл. Солоухина «Третья охота»). В советское время в подходе к сбору грибов того или иного грибника элементы «дворянской» и «крестьянской» мотивации «грибной охоты» соединялись в разной пропорции: в одном случае мог доминировать прагматический, в другом – спортивный, а в третьем – эстетический момент сбора грибов, хотя чаще всего эти моменты находились в некотором нерасчлененном синкретическом единстве, и третья охота лишь в редких случаях достигала высот чисто эстетического или чисто спортивного отношения к охоте за грибами.

⁵⁵ Здесь мы хотели бы провести разграничительную линию между всевозможными «развлечениями» (целенаправленно культивируемые институтами массовой культуры и теми их формами, которые возникают и продолжают себя стихийно, в творческом порыве множества индивидов общества потребления, ищущих новых возможностей для гедонистической утилизации собственной жизни) и теми «досугами», которые сопряжены с поисками Другого, со стремлением к эстетическому самоуглублению, а не уплощению и взвинчиванию чувств через их грубое стимулирование и симулирование посредством всевозможных «эффектов», производимых шоу-бизнесом и индустрией развлечений. «Развлечение» – это то, что на время освобождает от

Феномены, подобные охоте, рыбалке, сбору грибов, приобретают эстетический смысл в тот момент, когда мотивация смещается из утилитарной области в сферу эстетически ориентированного действия. Вот тогда-то на первое место и выходит действие, предметная среда, в которой оно совершается, и тот эстетический эффект, то «повышенное самочувствие», то «другое видение мира», которое обретается человеком по ходу достижения внешнего, и единственного – с утилитарной точки зрения, – конкретного результата (собрал корзинку грибов, убил зайца, поймал рыбу, «оттянулся на природе»). В случае эстетической метаморфозы этих занятий их внутренний центр, их тэлос смещается: и тогда уже ружье – это не оружие, с помощью которого можно добыть зверя, а средство (и повод) остаться наедине с природой и с самим собой; тогда сочинение стихов не предполагает (с необходимостью) их публикации и ожидания положительного отклика со стороны «публики», а является формой жизни, в которой удастся хоть на время отойти от жизни в модусе «суетни и злости». Во всех этих случаях мы имеем дело с метаморфозой чего-то хорошо известного людям, имеющего – исходно – вполне конкретный, житейский смысл. Эта метаморфоза происходит за счет открывающегося в контуре этих занятий Другого, особенного. Привхождение Другого в порядок операций, нацеленных на достижение утилитарного результата, имеет своим следствием инверсию смысла выполняемых действий: из средства достижения конкретного внешнего результата они становятся целью в качестве того «образа действий», следование которому дает возможность на уровне чувства прикоснуться к че-

«заботь», что облегчает человеку «выход из себя», помогает ему раствориться в «поверхностной», «психофизиологической» эмоции, забыться в аффективном исступлении. Практикование же «хобби» или «изящных досугов» как метода самоуглубления, как совершения действий, *настраивающих на Другое, особенное в себе и в мире*, есть способ сопротивления обезличиванию жизни как в ее повседневно-озабоченном, так и в ее развлекающе-отвлекающем одеянии

му-то Другому, особенному, чья данность как раз и делает внешнюю форму деятельности (баня, охота, рыбалка, застолье...) и все связанные с ней вещи эстетически ценными, привлекательными, делает их *символическими вещами*. Обычные вещи, жесты, действия становятся вещами, жестами, действиями, которые уже самим видом своим настраивают на Другое, на его приход, ибо предшествующий опыт связал их с опытом Другого и тем самым превратил в символические (преэстетически нагруженные) вещи, действия, жесты.

Банная церемония в контексте европейской эстетики: от вещи (от представления произведения искусства) к расположению (к эстетическому эффекту).

В ходе предпринятого нами анализа с достаточной ясностью была выявлена эстетическая природа банного действия, но отношение этого феномена к искусству и эстетическим расположениям, в которых человек воспринимает и переживает Другое в «страдатальном залоге», было лишь намечено. Теперь же, в виду важности этого вопроса для эстетики, отношение феномена банной церемонии к искусству и к эстетическим расположениям, не предполагающим никакого искусства и деятельности, должно быть рассмотрено специально.

Ограниченность кругозора академической эстетики. Эстетический эффект (чувство данности чего-то особенного, Другого), достигаемый в ходе банного действия Алеши Бесконвойным, находится в той области эстетических расположений, которая до сих пор еще не попадала в круг феноменов, привлекавших внимание философской эстетики. Классическая эстетика не знает, что сказать о феномене, который не есть произведение одного из «изящных искусств» и в то же время не есть предмет природы, который можно было бы определить как прекрасный (безобразный) или возвышенный (низменный). Для академической эстетики, придерживающейся классической традиции, феномен Алеши Бесконвойного как предмет философско-эстетической рефлексии не существует, он просто не

попадает в ее поле зрения, но для неклассической эстетики такие феномены представляют большой интерес, позволяя существенно переосмыслить то, что принято относить к области «эстетического» и «художественного», и ввести в плоскость философского анализа целые материи человеческого опыта, нанести на эстетическую карту еще неисследованные и неописанные в ней континенты и острова, моря и горные цепи.

Эстетическая деятельность как деятельность, нацеленная на событие встречи с Другим и не предполагающая с необходимостью производство артефакта. С позиций эстетики как феноменологии эстетических расположений (с позиций эстетики Другого), баня Алеши Бесконвойного, во-первых, представляет собой эстетический феномен (поскольку мы здесь имеем дело с переживанием чувственной данности особенного, Другого), во-вторых, этот феномен должен быть отнесен к области эстетической деятельности как такой области, где эстетическое расположение случается не «вдруг», а *готовится а готовится человеком (людьми)*. Эстетическая деятельность — это деятельность, направленная на создание или воспроизведение формы, в пространстве (в контуре, в границах) которой человек воздействует на свое душу и тело таким образом, что это готовит его к встрече с Другим, к эстетическому опыту. Художник-творец создает художественную форму, художник-исполнитель воспроизводит-воссоздает ее, но и для того и для другого цель их деятельности — достижения предельной интенсивности чувства преимущественно в рамках того или иного утверждающего человеческого бытия в мире расположения.

Действия Алеши Бесконвойного как раз и есть такого рода действия, которые нацелены на достижение чувства особенного, Другого (чувства полноты, цельности, покоя). Следовательно, эти действия относятся к той области эстетического опыта, в которой человек выступает не как существо, пассивно воспринимающее Другое, а как активный деятель, подготавливающий его приход. Алеша,

одновременно, и творец эстетической (но не художественной) формы (он сотворил ее из подручного материала: сельская баня, банная утварь, привычный набор действий) и тот, кто практикует баню как «банную церемонию», как путь достижения чувства «полноты и покоя». Банная церемония Алеши Бесконвойного представляет собой промежуточное образование, расположенное на спектре эстетического опыта между «нежданной радостью», которая «так вдруг обогреет тебя», «что станешь и стоишь, и не заметишь, что стоишь и улыбаешься», и созданием художественного произведения, вещи (словесной, живописной, пластической), существующей только для того, чтобы вошедший в поле ее действия получил шанс встречи с особенным, сверхчувственным, Другим.

Случай Алеши Бесконвойного показывает, что среди эстетических расположений, в которые мы попадаем, есть расположения, пространственно локализованные в таких предметных ситуациях, которые допускают их воспроизведение и тем самым подготовку условий для повторения эстетического расположения, позволяя активно отнестись к эстетическому опыту. «Произведенные», подготовленные в ходе эстетической деятельности расположения следует рассматривать **как промежуточную область между эстетическими расположениями в жизни вне искусства и теми расположениями, которые производятся в пространстве художественного произведения классического типа.** (При этом важно иметь в виду, что художественные произведения в привычном понимании из жизни и культуры не исчезают, а остаются в ней в качестве важной составляющей культурного ландшафта.) Эту срединную область, область неартефактного искусства, занимают (с точки зрения онтологической эстетики) феномены, подобные банному действу Алеши Бесконвойного. Между двумя этими полюсами находится множество явлений, которые представляют собой в разной степени осознанные, технически проработанные, общественно признанные

способы практикования «форм» эстетически интенсивной (углубленной) жизни (формы, вроде чайной церемонии и пиршественного стола).

Банная церемония не локализована в некоем выделенном из окружающих человека природных и подручных вещей артефакте, подобно картине, скульптуре, книге, театральному представлению. Она не выделена в отдельный предмет, она – не вещь, не артефакт. Банная церемония – живое образование, живая, процессуально данная форма. Ее невозможно отождествить ни с архитектурой, ни с декоративно-прикладным искусством, поскольку эти виды искусства хоть и включены в непосредственность «реальной жизни», но тем не менее они артефактичны, они заявляют о себе вещами, обработанными художником-прикладником, садовником, архитектором, скомпоновавших их с целью художественно-эстетического воздействия на других людей. Здесь мы вновь сталкиваемся с «памятниками», «выставками», «музеями». В Алешином случае ничего подобного случиться не может. В его случае эстетическая деятельность есть эстетически действенная форма этой деятельности. Особенное – не в бане и банной утвари, а в том, как и с каким настроением Алеша топит баню и парится в ней. То, что получается на выходе, – не предмет, не «прекрасная видимость», а эстетическое расположение, которое рождается в динамике банного ритуала и вне его процессуальности не существует. Если баня Бесконвойного и есть особое искусство, то искусство «беспредметное».

Следующее отличие «банной церемонии» от того, что принято считать произведением искусства в новое время, состоит в том, что то, что делает Алеша, не может быть «предметом» художественно-эстетического восприятия, не предполагает зрителя (театр, например, также есть «действо», но театр предполагает деление участников действия на исполнителей и зрителей, так что «художественное действие» дано здесь как предмет, развертывающийся в пространстве зрительного зала перед зрителем в столько-то актах). В банной церемонии Бесконвойного этого разделе-

ния нет. Банная церемония не предполагает публики и сам Алеша не созерцает банную церемонию (в бане он парится), но совершает действия, которые приводят его в созерцательно-медитативное расположение.

Искусство банной церемонии в контексте искусства XX века. Если банное действие в исполнении Бесконвойного и может быть сблизено с искусством, то это будет практика авангардного искусства. Здесь нам пришлось бы говорить об экспериментах художников-авангардистов, в особенности о концептуальном искусстве, о перформенсах, о реди-мейдах, о боди-арте, о хеппенинге и т. п. В их «художественной» практике происходит отказ от отождествления искусства с произведением искусства как созданной художником и наделенной им эстетическим качеством вещи, покоящейся перед зрителем или воспроизводимой перед ним на сцене⁵⁶. Авангардное искусство сместилось от изобразительности (от мимезиса) к нефигу-

⁵⁶ Смещение акцента с произведения на сам акт творчества можно обнаружить на примере такого направления современного искусства, как создание ледяной и песчаной скульптуры. В произведениях, сделанных из песка, льда и других недолговечных материалов, происходит умаление вещного результата искусства в пользу творческого акта, в пользу понимания искусства как события. Актуальное состояние творящего и воспринимающего творение, сопряженное с переживанием мимолетности созданного, выходит здесь на первый план.

В живописи, о чем в свое время (еще в конце девятнадцатого века) с горечью писал Ж. Вибер, художники также перестают уделять прочности и долговечности своих творений то значение, которое ей придавали живописцы прошлого. Очевидно, что это пренебрежение долговечностью имеет своим основанием постепенную, но неотвратимую коррозию представления о том, что картина создается «на века»: «В настоящее время художники... вообще мало интересуются материалами своего искусства. Они предоставили целиком заботу приготовления холстов и красок людям, часто ничего общего не имеющим с живописью. <...> Современный художник... как дилетант, не зная материалов для живописи, отдается своим фантазиям во славу «святому искусству» и пишет беспечно, не думая о завтрашнем дне, озабоченный одной мыслью – не отстать от моды. <...> Достаточно прогулки по Лувру, чтобы убедиться, что сохранность картин на-

ративности и концептуальности. В акционном искусстве сдвиг нового искусства к процессуальности⁵⁷ ставится в центр внимания художника и достигает очевидности.

ходится в непосредственной зависимости от их возраста. <...> С приближением к нашему столетию живопись портится все больше и больше, и самые разрушенные картины – это датированные последними годами. Кто же виноват в этом? Только художники, равнодушие которых к сознательному выбору средств их искусства переходит всякие границы» (Вибер Ж. Живопись и ее средства. – М., 1991. – С. 4). По мере смещения акцента с «вечности» (вечная красота, вечные ценности) как горизонта, из которого и в котором художник создает картину, на «сейчас», на «вот» как место-время «эстетического» переживания, живописец все больше ценит в средствах и материалах живописи возможность быстро, без промедления и с максимальной адекватностью осуществить художественный замысел, углубить и утончить свое чувство и все меньше задумывается о том, «как долго» созданная им картина сохранит свой цвет, свой красочный слой и т. п. Как видим, здесь просматривается та же тенденция, что и в таком феномене, как песчаная скульптура, перформенсы, хэппенинги и иные формы актуального искусства.

⁵⁷ Параллельно с эволюцией искусства от вечности к процессуальности и «беспредметности» (что стало свершившимся фактом художественной жизни с начала XX века) появляются и новые философские интерпретации «творчества», в том числе – творчества художественного. Так, например, Н. А. Бердяев (ограничимся этим примером) еще в 1914 году (в работе «Смысл творчества») резко противопоставил творческий акт и артефакт как его объективированный в культуре результат. По Бердяеву, более ценным в творческой деятельности человека является «акт», поскольку он всегда богаче, чем результат, поскольку человек в нем выступает как свободное существо. Результат же, произведение, – заведомо есть нечто ограниченное, «неполноценное» по сравнению с творческим актом, он есть оплотнение творческого порыва в мертвой, самотождественной форме произведения. Произведение хотя и есть результат творчества как события, как акта, но как вещь оно положено вне творца и есть что-то данное, а потому навязчивое, внешнее, объективированное, «культурное». На тему приоритета акта над результатом Бердяевым было написано немало. Вот несколько изречений философа на эту тему: «Творчество для меня не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность» (Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. – М.: Искусство. – 1994. – Т. 1. – С. 236). «...Под творчеством я... понимаю не создание

И все же отождествлять опыт Алеши Бесконвойного с опытом художников-авангардистов было бы не совсем корректно. Современное искусство, даже в самых авангард-

культурных продуктов, а потрясение и подъем всего человеческого существа» (Бердяев Н. А. Самопознание. – Париж, 1949. – С. 227–228).

Бердяев обесценивает то, что всегда рассматривалось как венец творчества, как критерий подлинности художественного таланта автора ради того особенного состояния творца, в котором он реализует себя как свободное существо, как личность (а свобода у Бердяева весьма близка по своему содержанию *Бытию* Хайдеггера, соответственно, то, что Бердяев называет *бытием*, Хайдеггер называет *сущим*). Свобода выводит человека за пределы бытия (сущего), поскольку она есть не то или иное бытие, а «ничто». Творческий акт как манифестация свободы духа превращается из средства воплощения художественного замысла в цель творчества, актуальность мимолетного состояния подъема ценится выше относительно прочного результата. Уже незадолго до своей смерти он писал: «По-прежнему я думаю, что самое главное достигнуть состояния подъема и экстаза, выводящего за пределы обыденности, экстаза мысли, экстаза чувства. Моя вседневная цель не гармония и порядок, а подъем и экстаз» (Там же. С. 347).

Обесценивание произведения как вещи культуры и сдвиг внимания к акту креации стало возможно только потому, что Бердяев уже не видит (в отличие от мыслителей прошлых эпох) в произведении искусства воплощения абсолютного; произведение – это окаменевший след, оставленный в культуре творческим актом, дух же – это то, что всегда «ускользает», не задерживаясь ни в какой чувственно-определенной форме.

За всем многообразием художественных исканий авангардистов можно обнаружить то общее всему постклассическому искусству стремление, которое Н. А. Бердяев в своей философии творчества предвосхитил в утверждении приоритета творческого акта (акта творчества как особого расположения творца) над «вещностью» артефакта как его окаменевшего «следа». И в самом деле! На протяжении всего XX века мы видим, как художественное произведение чем дальше, тем больше развоплощается, растворяется в процессуальности. Сначала то, что классическая эпоха определяла как «содержание» художественного произведения перестает походить на то, что мы привыкли видеть наивным глазом в окружающем нас мире, а вслед за этим начинает отмирать и произведение искусства как то, что сотворили руки художника... – место художественного произведения занимает готовая вещь машинного или ремесленного производства (фо-

ных своих формах, все же продолжает быть *нацеленным на внимание публики (даже когда привлечь ее внимание не удается)*, оно предполагает реакцию со стороны «зрителя», со стороны того, кто вовлекается в художественный эксперимент (замыкание авангардиста в себе или в «своем кругу» – вынужденное, оно не есть его внутренняя установка)⁵⁸. Постольку, поскольку авангардное искусство продолжает быть ориентированным на восприятие и понимание со стороны «другого», оно сохраняет связь с классическим представлением о произведении искусства.

Эстетическая деятельность Алеши Бесконвойного не отягощена поиском путей воздействия на публику, ему не надо никого «завоевывать», он не обременен необходимостью искать новую, оригинальную форму для выражения своего эстетического опыта или своей «идеи», он не задыхается под бременем накопленных человечеством художественных форм, методов, стилей... Баяна удовлетворяет его стремление к радости и празднику, а больше ему ничего не надо. Он свободен от необходимости «искать но-

тография, реди-мэйды, начиная со знаменитого джшановского «Фонтана» и т. п.); в последние десятилетия мы наблюдаем за исчезновением в концептуальном искусстве артефакта как вещественного продукта творческого акта, отделенного от творца и выставленного для всеобщего обозрения (хеппенинги, перформенсы, боди-арт). Таким образом, пафос дезобъективации творчества в философии Николая Бердяева, его стремление сместить фокус философского внимания (а вместе с тем и его ценностный центр) с результата на акт, с творения на творчество из философской интуиции творчества давно уже превратилось в реальность художественно-эстетической практики художников-авангардистов.

⁵⁸ Следует в то же время отметить, что «эффект», на который рассчитывает художник-авангардист, задачи, которые он перед собой ставит, часто носят не только и не столько эстетический, сколько исследовательско-аналитический характер (бесконечный эксперимент по обнаружению границ искусства, по обнажению художественного приема, художественного видения мира и человека, визуально-предметный комментарий к психологическим и философским концепциям бессознательно-го, выявление неосознаваемых людьми ценностей, стереотипов сознания и т. п.).

вые формы» в искусстве (он и не думает, что он занимается искусством, нет, он просто баню топит – вот и все) – ему и старой, уже найденной им формы достаточно. Его задача не в том, чтобы создать нечто небывалое, не в том, чтобы завоевать признание у публики, у собратьев «по ремеслу», у критики или хотя бы у самого себя как другого, как реципиента того, что создано им же как творцом (я сделал то, что хотел сделать и этого до меня еще никто не делал), а в том, чтобы не потерять субботнюю радость, в том, чтобы вновь проникнуть в ту за-душевную область, которая дарует чувство полноты и покоя.

Чайная и банная церемония: единство, но не тождество. Ритуальный, тяготеющий к оттачиванию каждого элемента банного действия характер Алешиного мытья в бане, его нацеленность на Другое, на достижение «полноты» и «цельности» сближает банное действие с феноменом чайной церемонии (и с феноменами, ей подобными), но вместе с тем банный ритуал Бесконвойного в ряде моментов существенно от него отличается. Прежде всего, за чайной церемонией лежит определенное (религиозно-философское) понимание жизни, определенный подход к жизни, а именно: японская (а еще раньше – китайская) чайная церемония есть манифестация дзенского миропонимания, его зримое, эстетически ощутимое воплощение, а точнее – практикование дзена («путь чая») и есть «путь дзена»⁵⁹, как и «вкус чая» – это «вкус дзена»⁶⁰. С серьезностью и об-

⁵⁹ В «Дзэнтяроку» («Записки о дзенском чае») эта мысль выражена следующим образом: «Приготовление чая – [это] полнотью Закон дзена, средство постижения собственной природы (естества). <...> Чайное действие... похоже на уловочное знание. Заниматься приготовлением чая – способ постижения [сути бытия], высвечивание исконной доли, и [это] не отличается от методов обращения, [используемых] буддами» (Записки о дзенском чае // Логос. – Вып. 1. – 1991. – С. 152).

⁶⁰ Именно так понимает глубинный смысл чайной церемонии А. Игнатович, ссылаясь при этом на истолкование этого феномена японскими исследователями: «По мнению Т. Такинава... чайная церемония как нечто целое сама по себе является видом искусства, не вписывающегося в традиционные европейские

шественной значимостью чайной церемонии (тут завязались в тугой узел религиозные, эстетические, философские компоненты национальной самоидентичности японцев) связано и то обстоятельство, что здесь сформировалось несколько школ чайного искусства, чьи основатели – знаменитые мастера чайной церемонии – оставили после себя ряд трактатов, где они давали свое истолкование чайного действия и его подробное описание. Ничего похожего и близко нет в ситуации Алеши Бесконвойного. Баня – его частное дело. Оно не связано напрямую ни с религиозной, ни с философской, ни с фольклорной традицией, соответственно, не осмысливается им в соответствующих терминах. Правда, у Алеши мы находим осознанное стремление к осуществлению, так сказать, «правильного подхода» к банному делу. Алеша сопоставляет то, что, как и ради чего

представления. Действительно, чайное действие направлено на создание у его участников определенного... психологического настроения... приближение их к состоянию, в котором находится буддист, переживающий просветление. Этой генеральной задаче подчинены планировка чайной комнаты и сада около чайного домика, элементы интерьера, чайная утварь и, с другой стороны, ритуал чаепития» (Игнатович А. Н. Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере «чайного действия»). – М.: Рус. феноменологич. о-во, 1996. – С. 6).

Ту же оценку чайного действия мы находим и у Е. С. Штейнера: «Подобно рэнга, искусство чая было особым видом коллективной эстетической деятельности. Проведение чайного действия подразумевало, что гости были знакомы с ритуалом и творчески участвовали в церемонии. От знания и выполнения правил „игры“ зависело ее осуществление. Собственно, роль хозяйина сводилась к зачину в игре, к выбору тех или иных предметов (свиток, чайная чаша, цветок в вазе), которые служили возбудителями состояния отрешенности от объектов, времени и самих себя. Основной эффект, на достижение которого было направлено чайное действие, заключается в обретении итидза (букв. „единого сидения“, „сидения в единении“), т. е. со-чувствия и со-мыслия людей, что заставило бы каждого забыть о своем „я“».

Это с виду светское эстетизированное действие, находящееся на границе между искусством и игровым времяпрепровождением, имеет те же самые цели, что и собственно дзенская практика» (Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. Творческая личность в контексте средневековой культуры. – М.: Наука, 1987. – С. 208).

он делает в бане (это и есть для него «настоящая баня»), с тем, как парятся в бане другие люди⁶¹, он пытается понять, за что он любит баню и что она дает ему, но, разумеется, это только намек на «осмысление» банной церемонии, которая сложилась стихийно и практикуется «чужаком», не претендующим на то, чтобы превратить свою личную «находку» в значимый для культурной традиции феномен. Гипотетически, однако, мы можем представить себе ситуацию, в которой на месте Алеши оказался бы человек имеющий общественный вес, возможность и стремление к публичному осмыслению (в философском, религиозном или – фольклорно-обрядовом контексте) и описанию банного действия. В этом случае Алеша мог бы стать мастером банной церемонии, родоначальниками нового направления эстетической деятельности, мог бы открыть школу русской бани, мог бы выпускать книги и журналы по теории и практике проведения «банной церемонии» с подробным описанием буквального и символического слоя в семантике того или иного предмета, используемого по ходу действия, с анализом места и значения каждого движения, выполняемого в ходе банного действия и т. п. Но это – только гипотетическое предположение и допущение – не более того.

Итак, в банном ритуале Алеши Бесконвойного мы имеем дело с локальной эстетической (без явно прослуши-

⁶¹ «Ни у кого еще баня не топилась. Потом будут, к вечеру, – на скорую руку, кое-как, пых-пых... Будут глотать горький чад и париться. Напарился не напарился – угорит, придет, хлястнется на кровать, еле живой – и думает, это баня. Хэх!..» (Шукшин В. М. Указ. соч. – С. 256).

«Эх, жизнь!.. Была в селе общая баня, и Алеша сходил туда разок – для ощущения. Смех и грех! Там как раз цыгане мылись. Они не мылись, а в основном пиво пили. Мужики ворчат на них, а они тоже ругаются: «Вы не понимаете, что такое баня!» Они – понимают! Хоть, впрочем, в такой-то бане, как общая-то, только пиво и пить сидеть. Не баня, а недоразумение какое-то. Хорошо еще не в субботу ходил; в субботу истопил свою и смыл к чертовой матери все воспоминания об общественной бане» (Шукшин В. М. Указ. соч. – С. 263).

ваемых фольклорных или религиозных обертонов) практикой весьма далекой как от сознательного продумывания смысла банного действия в целом, так и от сознательной эстетизации каждого элемента банной церемонии, от продумывания в эстетическо-символическом ключе интерьера бани, банной утвари и т. п. *Банное действие Алеши Бесконвойного – стихийно сложившийся ритуал, не претендующий на широкое общественное признание, на включение банного действия в уже сложившуюся в русском обществе эстетическую традицию, в общепринятые здесь формы эстетической практики. Этим-то случай Алеши Бесконвойного для нас и интересен. Он показывает, что за профессиональной эстетической деятельностью «художников» лежит область индивидуальных и коллективных эстетических практик, которые до сих пор не осмыслены в рамках философской эстетики.*

Искусство по ту и по сю сторону артистического мира. Таким образом, банный ритуал Алеши Бесконвойного, его анализ приводит нас к необходимости различения: 1) эстетических расположений, не предполагающих эстетической деятельности (эстетические расположения первого порядка), 2) эстетических расположений, в достижении которых человек прибегает к искусству и деятельности (эстетические расположения второго порядка), где в свою очередь важно различать расположения, которые подготавливаются: а) в практиках, невыделенных из совокупности форм деятельности по эстетическому признаку, хотя и выполняющих прежде всего эстетическую функцию (здесь нет разделения без разделения на творца эстетически ценного предмета и его творение, на автора и публику, центр тяжести здесь лежит в самом эстетическом опыте – это случай Алеши и феномен «эстетического паломничества»), б) в институализированных формах художественного творчества и восприятия художественных «произведений» как предметов, воплощающих в себе авторский замысел и мастерство.

В последние сто лет наблюдается тенденция к размыванию границ эстетической деятельности типологически разделенной нами на две группы (группы «а» и «б») за счет стирания грани между профессиональной и непрофессиональной эстетической деятельностью, за счет размывания границ между исполнителем и публикой, между художественно-эстетическим актом и производством его вещественно представленного результата. Эстетике, как философской дисциплине, следует сегодня обратить внимание на те эстетические феномены, которые можно обнаружить вне области художественных произведений в их классическом понимании, ей следует отказаться от до сих пор доминирующего в академических кругах представления об эстетике как философии искусства. На первый план сегодня должен выйти анализ тех эстетических феноменов, которые не отделены «рамой» от нашей жизни, не выделены из нее в качестве предмета-для-всеобщего-обозрения, но которые представляют собой особого рода точки «интенсивности» в человеческих чувствах и достойны того, чтобы мы обратили на них внимание.

1.5. Художественно-эстетическая деятельность

Произведение искусства как заранее подготовленное место для встреч с Другим: автор, читатель, произведение и Другое. Предлагаемый ниже анализ художественно-эстетической деятельности исходит из общеэстетических принципов, выработанных в рамках феноменологии эстетических расположений, принципы эти применяются здесь к описанию и истолкованию эстетических феноменов (расположений), которые не просто случаются, но *подготавливаются* человеком в процессе специфической (в данном случае – «художественной») деятельности, включающей в себя создание (креацию) артефактов и их восприятие (рецепцию). Художественно-эстетическая деятельность нацелена на получение эстетического эффекта, хотя его достижение и не гарантируется ни активностью художника, ни активностью реципиента. Художественная деятельность

(подобно эстетическому действию и эстетическому паломничеству) *создает условия* для встречи с Другим, а потому художественно-эстетическое расположение не может быть истолковано как «закономерный» («необходимый») «результат» эстетической деятельности.

В философском анализе художественно-эстетического опыта (как разделе эстетики Другого) мы имеем дело с эстетическими расположениями, возникновение которых подготовлено в результате **деятельности**, нацеленной **на создание артефактов**, чье содержание и строение подчинено тому, чтобы помочь человеку выйти на онтологически более высокую (по сравнению с «текущей повседневностью») орбиту его расположенности в мире. Следовательно, **художественное произведение** как чувственно данная и пространственно отделенная от человека предметность **может рассматриваться нами только как преэстетическая (а не эстетическая) предметность**. Эстетический «потенциал» художественного произведения (его преэстетическая значимость) не может быть произвольно актуализирован воспринимающим его человеком; преэстетическая настроенность реципиента может способствовать реализации этих потенциалов, но не может гарантировать того, что встреча с Другим действительно произойдет, действительно «сбудется». Другое приходит всегда «вдруг», даже если мы ожидаем этой встречи и готовит ее. Другое потому и Другое, что оно действует само от себя, и если его приход можно *готовить (подготовить-ся к нему)*, то *гарантировать* встречу с ним – невозможно.

Философский анализ художественного произведения не может быть ограничен ни его интерпретацией в горизонте имманентной ему художественной формы, структуры, ни его истолкованием в горизонте познавательного, «содержательного» аспекта, ни в присущей ему функции социо-культурной коммуникации: исследование всех этих аспектов артефакта (безусловно плодотворное в строго очерченных границах литературоведения, социологии, психологии и других гуманитарных наук) не вскрывает и не затрагивает самого существенного в художественном

произведении – его эстетической действенности. В полной мере осознавая значимость познавательной и коммуникативной функций художественного произведения, мы в этой работе целиком сосредотачиваем свои усилия именно на этом его центральном (с точки зрения философской эстетики) ядре. Мы исходим из того, что цель художественной деятельности состоит не в том, чтобы чему-то «научить» человека, о «чем-то» ему рассказать, к чему-то его привлечь, от чего-то его отвратить (все это делают – и более эффективно – люди, действующие в таких областях, как религия, познание, политика, воспитание и образование и т. д. с обслуживающими их масс-медиа), а в том, чтобы пробуждать в человеке чувства: чувства *особенные*, отличные от тех чувств, которые человек испытывает повседневно. При таком подходе философ стремится выявить и удержать в своем анализе эстетическое ядро произведения, то есть удержать то, без чего нет художественного произведения как художественного⁶².

В этой книге мы говорим о произведении искусства как о *художественном* произведении, подразумевая тем самым, что *не всякое произведение есть произведение художественное*⁶³. Отсюда же вытекает и сфокусированность

⁶² Разработку вопроса о художественно-эстетическом начале в искусстве и о той парадоксальной ситуации, с которой сталкивается исследователь художественного произведения, читатель найдет в Приложении 4. В этом приложении дается *анализ ограничений*, накладываемых на ученого-гуманитария (литературоведа или искусствоведа) спецификой предмета его научных изысканий, и выявляется *отличие философского* подхода к анализу художественного произведения от его научного (литературоведческого или искусствоведческого) анализа.

⁶³ Рассмотрению вопроса о соотношении художественного произведения и произведения искусства посвящено Приложение 6. Для реализации задачи исследования специфики художественно-эстетических расположений важно отделять собственно художественные произведения от такого рода произведений, которые могут функционировать в качестве «художественных» произведений, но по своему замыслу и происхождению таковыми не являются. Мы не ставим перед собой задачи дать такую дефиницию искусства, которая позволила бы объединить

данного исследования на рассмотрении конститутивного для его бытия художественно-эстетического аспекта.

Художественное творение (будь то литературный текст, живописное полотно, статуя, партитура или садово-парковый ансамбль), исследуемое в рамках эстетики Другого, должно быть рассмотрено как преэстетическая предметность, которая в соответствии с телосом художественного творчества (и в соответствии с за-мыслом творца) воздействует на читателя таким образом, чтобы создать условия, благоприятствующие встрече с Другим в том или ином его модусе, форме, на том или ином его уровне. Художественное произведение *не производит Другое, оно задает такого рода преэстетическую ситуацию, которая может быть ознаменована приходом Другого.*

Эстетическое расположение, в котором оказывается (если оказывается) человек в результате «прочтения» художественного творения, *будет тем же, что и в эстетических ситуациях, не связанных с восприятием произведения, и в то же время будет чем-то от них отлично, поскольку ситуация, в которой это чувство рождается в человеке, будет преэстетически «подстроеной» ситуацией.*

в понятии «искусства» то, чем занимается гончар и живописец, иконописец и художник-концептуалист, наша задача в другом: проанализировать, с какими эстетическими расположениями человек может иметь дело, если они (расположения) возникли в процессе общения человека с артефактом, созданным ради того, чтобы «пробуждать эстетические чувства». Поэтому в поле нашего зрения попадают только произведения, которые имеют своей целью производство эстетического эффекта.

Когда на страницах этой книги говорится об «искусстве», то имеется в виду *искусство создания* художественных произведений или же *сами эти произведения* (артефакты) как результат деятельности художника (а не ремесленника, ученого, социального реформатора). При этом мы исходим из того, что термин «искусство» много шире, чем «художественное произведение» и если продолжаем им пользоваться, то делаем это из стилистических соображений и нам бы не хотелось, чтобы слова «искусство», которым мы пользуемся в этой работе было понято как знак того, что автор отождествляет художественное произведение и произведение искусства.

Поясним сказанное на примере. Чувство прекрасного, непроизвольно рождающееся в человеке, когда он созерцает цветущий луг, онтолого-эстетически будет тем же чувством прекрасного, что и чувство, возникающее при созерцании цветущего луга, изображенного на холсте. Разница двух эстетических ситуаций состоит в том, что хотя и цветы на лугу, и цветущий луг на картине преэстетически располагают к рождению чувства прекрасного (к прекрасному как эстетическому расположению), но цветущий луг при этом существует независимо от того, включается он в силовое поле эстетического расположения или нет (цветущий луг не предназначен к тому, чтобы рождать в созерцателе чувство прекрасного, он существует «сам по себе», и сам по себе он не есть *прекрасный луг*, таков он лишь «по случаю», лишь в пределах эстетической ситуации), а пейзаж «Цветущий луг» не существует как «пейзаж», то есть как *художественное* (=эстетически действенное) произведение, если встреча с ним не рождает эстетического чувства. Картина «Цветущий луг» написана не для того, чтобы быть «изображением цветущего луга» (такова функция рисунков и фотографий изображающих цветущий луг в качестве иллюстрации к научному описанию природных ландшафтов); красочное *изображение* цветущего луга существует прежде всего ради того эстетического переживания, которое – предположительно, в соответствии с эстетическим замыслом художника, – должен пробуждать в душе зрителя запечатленный на холсте «прекрасный луг».

Таким образом, **область художественно-эстетического представляет собой особый регион эстетического опыта, чья «особливость» связана с деятельностью, направленной на достижение эстетического эффекта посредством артефакта**, что отличает художественно-эстетический опыт как от непреднамеренных встреч с Другим (эстетические расположения первого порядка), так и от таких видов эстетической деятельности как эстетическое действие и эстетическое паломничество.

Что отличает восприятие художественного произведения от восприятия «памятника природы» или «истории» как цели эстетического паломничества? Попробуем сформулировать. **Эстетическое паломничество не предполагает создание человеком артефактов как вещей, занимающих особое «место» в зазоре между исходным эстетическим опытом художника и его повторением в процессе эстетической деятельности реципиента.** Очевидно, что эстетическая деятельность художника требует большей технической изощренности, предполагает специальную подготовку, приобретение ремесленных навыков обращения с музыкальным инструментом, с кистями красками, с собственным телом, и голосом и т. д. и т. п., чем этого требует осуществление эстетического паломничества. Восприятие артефакта предполагает наличие у потенциального зрителя, читателя, слушателя особых знаний и навыков, особой техники «прочтения» художественного произведения. Очевидно и то, что художник (и потребитель продуктов его творчества) дальше, чем участник эстетического действия и еще дальше, чем эстетический паломник уходит от эстетических расположений первого порядка. В рамках эстетического паломничества его активность минимальна, в то время как в художественном творчестве и художественном восприятии она максимальна для эстетической деятельности. Человек здесь не просто меняет свое положение в пространстве и располагается в непосредственной близости от преэстетически значимого предмета (ничуть его не изменяя⁶⁴), но создает артефакт, новый пред-

⁶⁴ Конечно, и то место, которое человек посещает ради того, чтобы оказаться в эстетическом расположении, также можно попытаться рассматривать как произведение искусства (как творение Бога или как творение Природы), но такое расширение области «художественных артефактов» растворяет проблему «художественного» в объемлющем его «эстетическом» и лишает нас возможности удержать специфику художественно-эстетических феноменов. Мы придерживаемся по данному вопросу традиционного представления, в соответствии с которым *художественными произведениями могут считаться только пред-*

мет, существование которого оправдывается его способностью быть преэстетическим стимулом для эстетического (художественно-эстетического) события, для деятельности, в процессе которой художественное произведение осуществляется в качестве эстетически действенного предмета.

За пределы области художественно-эстетических феноменов следует вывести: 1) предметы «первой» и «второй природы» (культурная среда), которые оказываются эстетически нагруженными предметами, но при этом не созданы человеком ради производства эстетических эффектов, а также 2) предметы природы или культуры, выставленные в местах, отведенных для демонстрации художественных произведений и тем самым институционально приравненные к ним (так называемые реди-мейды⁶⁵).

Отделяя от области «эстетического» регион «художественно-эстетического» по критерию преднамеренности/непреднамеренности, подготовленности/неподготовленности эстетического события, мы должны акцентировать внимание на том, что когда мы говорим о художественно-эстетическом опыте, речь идет не просто о цепочке предна-

меты, созданные человеком из того или иного материала и нацеленные на производство эстетического эффекта, а все остальные предметы, зарекомендовавшие себя как эстетически действенные предметы и функционирующие в качестве «вещей, инициирующих эстетическое переживание», не могут быть отождествлены с произведениями художественно-эстетической деятельности.

⁶⁵ Очевидно, что реди-мэйды не могут рассматриваться в качестве художественных произведений ни тогда, когда выставленный на обозрение публики предмет обладает способностью производить эстетический эффект (если в музее выставлена, к примеру, живописная коряга, причудливой формы необработанный человеком камень и т. п.), ни тогда, когда он такой способностью не обладает и воздействует на привычные представления обыденного сознания, заставляя зрителя задуматься над тем, что, собственно, есть то, что он привык называть «произведением искусства» (именно на такой эффект рассчитывает художник, выставляющий на выставке писсуар, консервную банку, велосипедное колесо и т. п.).

меренных действий, нацеленных на достижение непосредственной (чувственной) данности чего-то особенного, Другого, а о создании для этого некоторых особых преэстетических тел (художественных произведений, артефактов). Именно этот момент имеет принципиальное значение для различения художественно-эстетической деятельности от эстетического паломничества и эстетического действия.

В дальнейшем (в гл. 2-й), в ходе анализа утверждающих и отвергающих художественно-эстетических расположений, мы покажем, что эти последние отличаются от эстетических расположений не только по их происхождению, но и по тому онтолого-эстетическому качеству, который приобретают эстетические расположения в ситуации, когда то или иное чувство кристаллизуется в теле специально ради этого созданного художником артефакта.

Кризис классического искусства и рождение новой эстетики. Отделение вещей от их возможных утилитарно-прикладных, познавательных или сакрально-богослужебных функций и их нацеливание на про-из-ведение «тонких чувств» суть крайняя точка «эмансипации» эстетического опыта, итог его постепенного обособления и «сгущения» в особого рода профессиональную деятельность и в особую категорию вещей, ценных прежде всего своим «изяществом», своей «художественностью». Это обособление, собственно, и привело к осознанию «эстетического» как особой области человеческого опыта. Институционализация художественного творчества, формирование сообщества «изящных искусств» стало побудительным мотивом для конституирования эстетики как философской дисциплины, базирующейся прежде всего на анализе художественного творчества и его объективаций в артефактах.

Но в XX веке ситуация изменилась. Новое (авангардное) искусство сломало традиционные представления об артефакте как прекрасной, целостной форме, порожденной творчеством художественного гения. В авангарде ар-

тефакт стал скорее средством познания, наглядным выражением концептуального замысла, нежели предметом благоговейного созерцания, благодаря которому человек смел надеяться «испытать возвышающее его душу чувство» или «прикоснуться к прекрасному». Художник-авангардист больше не «подражает жизни», он ее исследует, анализирует. Больше того, он все чаще и все дальше уходит от создания артефакта как художественной «вещи» (поп-арт и боди-арт, перформенс, хеппенинг). Разрушается здесь и разделяющая художника (креатора) и реципиента дистанция. Искусство становится реализацией концептуального замысла, предполагающего со-участие «зрителя» в проводимой «художником» акции.

Искусство авангарда, сознательно выступая в роли «анти-искусства», свидетельствует о конце эпохи, породившей и «классическую эстетику» и характерное для нее понимание «эстетического». Если на заре Нового времени эмансипация искусства от ремесла привела к конституированию эстетики как особой философской дисциплины, то в XX веке размывание границ «художественного творчества», глубочайший кризис классического искусства и соответствующей ему концептуализации «эстетического» стимулирует осмысление предмета эстетического познания с новых, постклассических позиций. Замысел эстетики Другого как феноменологии эстетических расположений как раз и представляет собой попытку двигаться в этом направлении.

Краткие выводы и исследовательские перспективы.

Итак, подведем итог анализу эстетического опыта в той его области, которая связана с эстетической деятельностью. Эстетическое как опыт чувственной данности особенного, Другого, если рассматривать его с точки зрения меры человеческого «участия» в подготовке эстетического события, может быть разнесено по двум основным группам:

1) Эстетические расположения, в которые человек вовлекается неожиданно для него, так что обстановка, предшествовавшая эстетическому событию, может рас-

сматривается как эстетическая (по нашей терминологии – преэстетическая) только постфактум, апостериори, такие расположения мы определили как эстетические расположения первого порядка;

2) Эстетические расположения, которым предшествует осознанное стремление человека, настроенного на эстетический опыт, к тому, чтобы А) сблизиться с «местами» и «вещами», которые признаны преэстетически ценными на основе прошлого эстетического опыта или постулированы в качестве таковых той культурной традицией, к которой принадлежит эстетический паломник или же Б) стремление к освоению комплекса такого рода действий, которые имеют своим внутренним центром получение «эстетического эффекта» (феномен эстетического действия). Это, наконец, В) те эстетические расположения, которым предшествует творческий акт художника, создающего преэстетически «заряженную» предметность произведения, способного содействовать возникновению чувства Другого (эстетического чувства) на стороне реципиента (художественно-эстетические расположения). Эстетическое паломничество и эстетическое действие представляют собой феномены, которые можно определить как формы эстетической деятельности, занимающее промежуточное место между эстетическими расположениями и художественно-эстетическими расположениями⁶⁶.

⁶⁶ В культурных традициях ряда стран (и особенно ярко – в Японии) феномен эстетического паломничества тесно переплетается с феноменом художественно-эстетической деятельности, поскольку в процессе коллективного созерцания преэстетически значимого явления природы создается что-то вроде рамы или ризы, концентрирующей внимание паломников на созерцаемом явлении и обеспечивающей условия для его восприятия. Часто такого рода синкретичные формы эстетического паломничества переплетаются также и с феноменом эстетического действия, поскольку в процессе совместного созерцания преэстетически значимого явления люди включаются в совершение особого рода ритуала, работающего на эстетическое событие как цель эстетического паломничества. Всеволод Овчинников в своей книге о Японии так описывает любование «самой

Чтобы отличить эстетические расположения сознательно подготовленные художником (2В) от эстетических расположений возникших в иной ситуации (1, 2А, 2Б), мы будем пользоваться термином **«художественно-эстетический (-кое, -кие)»**, который позволит нам специфици-

красивой в году луной» в Киото, «в день девятого полнолуния по старому календарю», в храме Дайгакудзи: «Мне посоветовали приехать туда до темноты, потому что уже в половине шестого из-за горы за озером поднимается неправдоподобно большая, круглая, выкованная из неровного золота луна. По озеру среди серебрищихся листьев кувшинок двигались две крытые лодки: одна с головой дракона, другая с головой феникса. На каждой из них светились бумажные фонарики, похожие формой на луну. Как и большинство посетителей, я тоже устремился прежде всего к лодке и, лишь сделав в ней круг по озеру, отправился на широкий помост перед храмом. Оттуда было лучше всего любоваться луной и ее отражением в озере. Лишь тут я понял, что лодки с драконом и фениксом для того и плавали по озерной глади, чтобы еще больше облагораживать эту картину, создавать у нее передний план» (Овчинников В. Указ. соч. С. 42–43.) Во время прогулки по озеру в лодке выполнялся особый ритуал: девушка-лодчица угощает всех в ней сидящих чаем: «Каждая девушка должна была подойти к пассажиру, встать перед ним на колени, сделать глубокий поклон, почти касаясь лбом пола, а затем предложить ему пряник в виде луны и чашу с напитком, приготовленным по всем правилам чайной церемонии» (Там же. С. 43). Таким образом, в данном случае мы имеем дело с сочетанием эстетического паломничества к преэстетически значимому явлению природы (и оно занимает центральное место в описанном Овчинниковым эпизоде) и активную деятельность человека по созданию обстановки, в которой явление природы (полная луна) могла бы полностью эстетически реализоваться. Такого рода народное празднество есть поэтому промежуточное явление, располагающееся между эстетической деятельностью вне искусства (эстетическое паломничество плюс эстетическое действие) и эстетическим как областью специальной, художественной деятельности. Центром эстетической деятельности выступает здесь «полная луна», но луна при этом вставлена в прекрасную «кратму», «облагораживающую картину», созданную специально для созерцания «самой красивой в году луны» и обставлена особой церемонией, создающей необходимую для созерцания полной луны атмосферу праздника и сосредоточенности, которая в свою очередь способствует созданию в душах людей соответствующего (созерцательного) настроения.

ровать эстетические расположения, имеющие в качестве своего внешнего референта произведения художественного творчества.

Хотя художественно-эстетический опыт и не дает нам оснований полагать, что человеку здесь удалось «овладеть» эстетическим, полностью подчинить эстетическое воле и разуму (данность Другого и здесь остается непроизвольной, следовательно, неинструментальной), но все же — в сфере возможного эстетического опыта — это та его область, которая характеризуется максимальной для эстетической сферы активностью человека. Здесь он не просто осознанно стремится к опыту Другого в форме его чувственной данности, но предпринимает шаги по его осуществлению в процессе креации и рецепции художественных произведений.

Во второй главе этой книги наши усилия как раз и будут сконцентрированы на анализе художественно-эстетической деятельности и на производимых в процессе этой деятельности артефактах и расположениях.