

Глава 2

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИИ
ЭСТЕТИЧЕСКИХ РАСПОЛОЖЕНИЙ**

Теперь, когда концептуальный горизонт анализа художественно-эстетических расположений более или менее прояснен (см.: 1.1) и дан предварительный набросок карты эстетических расположений первого и второго порядка (1.1–1.5), мы можем проблематизировать феномен художественно-эстетической деятельности и вплотную заняться рассмотрением его онтолого-эстетического своеобразия.

Вопрос, направляющий наше исследование в этой главе, — это *вопрос о соотношении эстетического* (во всем многообразии его утверждающих и отвергающих расположений) *и художественного опыта*. Этот вопрос можно конкретизировать: если искусство есть та область эстетического опыта, которая предполагает активную и сознательную подготовку преэстетических тел (художественных произведений), то какие именно эстетические расположения могут быть преэстетически подготовлены художником?

Общий эстетический эффект от восприятия художественного творения в рамках антично-средневекового и новоевропейского философского мышления всегда рассматривался как утверждающий (положительный) эффект, дающий реципиенту чувство эстетического удовольствия и удовлетворения. Эта, ушедшая корнями в глубь веков «положительная», утверждающая бытие мира и человека установка классической мысли, получила свое закрепление в представлении о возможности и необходимости рассмот-

рения любого художественного опыта в горизонте понятий прекрасного или возвышенного.

В отличие от традиционной эстетики, *эстетика Другого* базируется на принципах, позволяющих не только включить «эстетику отвержения» (эстетику ужасного, страшного, тоскливого) в область эстетических феноменов, но и расширить предмет эстетического мышления далеко за пределы, задаваемые категориями «прекрасного», «возвышенного» и «безобразного». Так как это расширение горизонтов «эстетического» в феноменологии эстетических расположений есть как раз та тема, которая в этой книге должна быть разработана применительно к области художественного творчества, то ведущий вопрос этой главы обретает такую форму: *может ли произведение искусства¹ пред-располагать реципиента не только к прекрасному и возвышенному, но и к таким феноменам, как «ветхое», «юное», «мимолетное», «ужасное», «страшное», «тоскливое» и т. п., не выходя при этом за пределы художественного творчества?* Другими словами, во второй главе мы будем говорить о специфике *художественного* как особой разновидности *эстетического*, то есть мы попробуем прояснить онтические и онтологические основания художественно-эстетического опыта в его отличие от эстетического опыта. Рельефнее всего различие эстетических и художественно-эстетических (художественных) феноменов обнаруживает себя на материале отвергающих расположений; с них мы и начнем наш анализ.

¹ Еще раз напомним, что говоря об «искусстве», мы имеем в виду область художественного творчества, поскольку исходим из необходимости различения «искусства» и «художества» (См. Приложение 6). Употребляя термин «искусство» в обсуждении проблем художественного творчества, мы делаем это ради того, чтобы, во-первых, излишне не утяжелять язык книги, и, во-вторых, чтобы не нарушать традиции употребления слова «искусство» в ряде понятий, вербальное выражение которых включает в себя это слово (например: «произведение искусства», «авангардистское искусство, классическое искусство» и т. п.).

2.1. Щит Персея: отвергающие расположения и художественное произведение

... Парит он над островом и видит: на скале спят три ужасные горгоны. Раскинули они во сне свои медные руки, огнем горят на солнце их стальная чешуя и золотые крылья. Змеи на их головах чуть шевелятся во сне. Скорей отвернулся Персей от горгон. Воится увидеть их прозные лица – ведь один взгляд и в камень обратится он. Взял Персей щит Афины Паллады, как в зеркале отразились в нем горгоны. <...> Тут помог Персею быстрый Гермес. Он указал Персею Медузу и тихо шепнул ему на ухо:

– Скорей, Персей! Смелей спускайся вниз. Вон, крайняя к морю, Медуза. Отруби ей голову. Помни, не смотри на нее! Один взгляд, и ты погиб. Спешу, спешу, пока не проснулись горгоны!²

Итак, попытаемся ответить на вопрос, может ли художественное произведение быть нацелено **на встречу с Другим в его отвергающих модусах** (в модусах Небытия и Ничто), может ли оно презстетически работать на такие расположения, как безобразное, ужасное, страшное, тоскливое, уродливое, мерзкое, скучное и т. д.? Здесь важно уточнить, что речь идет именно об эстетическом расположении как эстетическом эффекте от встречи с произведением искусства, а не об изображении, озвучивании, описании ужасного, страшного, безобразного или тоскливого в истории искусства. То, что образы безобразного, страшного, ужасного мы находим в искусстве всех времен и народов – это факт, который никем не может быть оспорен. Соответственно, никогда не подвергалось сомнению и то, что в произведении искусства вполне допустимо изображать безобразное и страшное (первым на это обратил внимание еще Аристотель), но – по твердому убеждению классической эстетики – безобразное (страшное, уродливое) может быть введено в произведение искусства лишь постольку, поскольку пугающее или отвратительное, ста-

² Кун Н. А. Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях. – М.: Греко-латинский кабинет, 1992. – С. 125.

новясь предметом художественного мимезиса, снимается, преодолевается 1) совершенством того искусства, с которым изображено безобразное явление (совершенно исполненный – прекрасный – образ безобразного), и (или) 2) его включенностью в общий художественный замысел, в рамках которого безобразное, страшное, ужасное должно быть в конечном итоге катарсически преодолено (как, например, в трагедии). Другими словами, с классической точки зрения и безобразное, и страшное, и ужасное может быть **предметом** изображения, но **само изображение** (произведение искусства, взятое со стороны его формы) **должно быть прекрасным** (или возвышенным), а общий эстетический эффект от созерцания произведения – положительным (утверждающим).

Эстетика Другого в своей общей, «принципиальной» части имеет предмет своего исследования не только чувственную данность Бытия, но и чувственную данность Небытия и Ничто «в жизни вне искусства». Следует ли из этого, что феномены эстетики отвержения войдут в число тех художественно-эстетических феноменов, которые являются законным предметом анализа такой области эстетики Другого как аналитика художественного опыта?

Положительный ответ на означал бы признание того, что чувственная данность Небытия или Ничто является художественно-эстетическим телосом произведения, что их творец ставит перед собой задачу «заразить» своего возможного зрителя (читателя, слушателя) чувствами страха, тоски, отвращения или ужаса. В такого рода «отвращающих», «страшащих», «ужасающих», «наводящих тоску» художественных творениях страшным или безобразным должно было бы быть не только изображаемое (не только предмет изображения), но и – в отличие от того, что допускал Аристотель, а вслед за ним вся классическая эстетика – само изображение. Только в этом случае все произведение в целом можно было бы охарактеризовать не в терминах прекрасного или возвышенного, но в терминах «страшного», «безобразного», «отвратительного», «уродли-

вого» и т. д. Здесь художественное мастерство творца должно было бы состоять не в том, чтобы силой искусства «снять» безобразие безобразного и ужас ужасного, но, напротив, в том, чтобы эстетически «донести» его до зрителя, читателя, слушателя.

Спрашивается, существуют ли подобные произведения искусства и могут ли они существовать в принципе с точки зрения онтолого-эстетических оснований художественного творчества и восприятия? На это мы должны ответить, что такие произведения могут существовать, но лишь постольку, поскольку производимый ими эффект будет художественно-эстетическим, а не чисто эстетическим эффектом. Произведения, которые производили бы эффект эстетического отвержения перестали бы быть художественными произведениями и превратились бы в вещи окружающего человека мира, включенные в эстетическое расположение и вызывающее у реципиента реакцию отшатывания, отвращения. Созерцание такого рода предметов становится невозможным... Более того, эстетически отвергающее произведение вряд ли могло бы быть создано, или во всяком случае – доведено до своего завершения в силу того, что художник это и творец артефакта и первый реципиент создаваемого им произведения. Ужас, страх, тоска – не те расположения, пребывая в которых, можно вести творческую, созидательную деятельность.

С позиций онтологической эстетики художественное произведение как результат эстетической деятельности не может (если только оно не вышло за пределы художественного творчества) быть нацелено на преэстетическую подготовку **эстетических** расположений, отвергающих человека как понимающее в мире сущее. Оно не может быть источником страха, ужаса, отвращения в той форме, в которой эти чувства *настигают человека в жизни вне искусства* (эстетические расположения первого порядка)³.

³ Михаил Чехов в своей книге «О технике актера» писал по этому поводу следующее: «Может возникнуть вопрос: как следует изображать на сцене безобразные положения и отталкивающие

Искусство не может служить преэстетическим пространством для эстетической встречи с Другим в модусах Небытия и Ничто, отвергающих саму возможность понимающего бытия в мире. Художественное произведение **не может** работать на создание преэстетических предпосылок для свершения **эстетического** события, имеющего своим глубинным смыслом разрушение онтологической дистанции между человеком и миром сущего (дистанции, заданной изначальной причастностью человека к Другому как Бытию), без которой невозможно быть в мире способом его понимания.

Вместе с тем произведение искусства **может** быть источником страха, ужаса, отвращения, поскольку эти чувства переживаются человеком не эстетически, а художественно-эстетически. Условия возможности и границы

характеры? Не потеряют ли они своей выразительности, если режиссер и актеры в этом случае не откажутся от принципа красоты? И здесь мы снова должны различать тему и средства выразительности. Все безобразное, злое и уродливое имеет право на существование в искусстве только как тема, но не как средство выразительности. Отрицательное явление или характер, изображенные на сцене неэстетично, вызывают в зрителе чисто физическую реакцию нервов. Претворяющая и возвышающая сила искусства в этом случае останется парализованной. Наоборот, эстетически изображенное само по себе неэстетическое явление (тема) из частного случая (как в жизни) становится идеей (как в искусстве) и перестает вызывать чисто физическую реакцию зрителя» (Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – С. 246). Мы видим, что Мих. Чехов (не только теоретик, но, что особенно важно для нас, практик сценического искусства), солидаризируется с Аристотелем, обуславливая возможность изображения безобразного, уродливого, злого в рамках художественного творчества только в том случае, если его восприятие будет «эстетизировано», то есть идеализировано посредством прекрасной художественной формы. И мы должны согласиться с тем, что «неэстетическое явление» (а по нашей терминологии явление, принадлежащее к *отвергающим эстетическим* расположениям) не может быть целью художественного творчества. Но вместе с тем мы не согласны с тем, что преэстетически отвергающие предметы не могут работать в искусстве в качестве «отвергающих», а не «утверждающих» феноменов...

преэстетической подготовки художественно-эстетических расположений (и условных, и безусловных) в горизонте эстетики отвержения должны стать предметом специального рассмотрения.

2.1.1 Искусство и эстетика отвержения: одно чувство и два мира. Итак, мы исходим из того, что безобразное, страшное, мерзкое, тоскливое, ужасное и т. п. может присутствовать в сфере искусства как предмет (тема) художественного выражения-изображения в тех случаях, когда чувства, вызываемые встречей с отвергающим феноменом, катарсически очищаются в рамках онтолого-эстетически утверждающего («возвышающего») впечатления от произведения, или когда эстетически отвергающий предмет изображается в нем таким образом, что удовольствие от созерцания совершенства художественного мастерства, с которым выполнен безобразный, уродливый, страшный и т. д. предмет перекрывает исходящую от предмета «отрицательную» эстетическую энергию, это во-первых. Во-вторых, мы признаем, что художник может осуществлять преэстетическую подготовку художественно-эстетически отвергающих расположений (но никак не эстетически отвергающих расположений), то есть создавать произведения, эстетическим содержанием которых будут особым образом модифицированные в пространстве художественного произведения отвергающие расположения.

Поскольку нас здесь интересует возможность существования в сфере художественного опыта эстетически-отвергающих эффектов, то ниже мы постараемся более детально проанализировать то, что мы назвали «художественно-эстетическими отвергающими расположениями», делая акцент на различении эстетических и художественно-эстетических отвергающих расположений, поскольку именно это разграничение позволяет осмыслить те явления в художественной жизни, которые невозможно понять, оставаясь на позициях классической эстетики.

Для анализа того способа, каким отвергающие расположения (прежде всего безусловно отвергающие располо-

жения) входят в пространство художественного мира, мы обратимся к театральному искусству, а ближайшим образом – к тем эстетически значимым моментам сценического действия (оставив в стороне вопрос о том, может ли страх или другое отвергающее расположение быть общим, «итоговым» художественно-эстетическим эффектом от просмотра спектакля), в которых актер должен так изобразить, например, страх (или ужас), охвативший героя, чтобы зрители поверили в то, что герой действительно испуган (или охвачен ужасом).

Спрашивается, должен ли актер только указать на испуг, изображаемого им персонажа (сказать «о» его состоянии) или же он должен так изобразить охваченного страхом героя, чтобы зритель также почувствовал страх? Должен ли режиссер-постановщик стремиться к тому, чтобы ситуация на сцене, как ситуация, спровоцировавшая страх героя (героев пьесы), спровоцировала бы его и у зрителя? Наконец, где, в каком пространстве-времени страшится действующее лицо пьесы, актер, который «играет страх», и зритель, со-переживающий герою или охваченный, подобно ему, страхом (если допустить, что зритель может быть охвачен страхом)?

Внешним референтом страха (ужаса, тоски) как расположения становится актер (актеры, театральное действие в целом), играющий персонажа, охваченного страхом⁴.

⁴ Эстетическое есть чувственная данность Другого, особенного и как таковое оно всегда расположено. Расположенность Другого есть в то же самое время расположением человека. Эстетическое расположение может быть автореферентным, то есть располагаться в теле переживающего Другое человека, чтобы затем перекинуться на предметы окружающего его мира, однако чаще оно изначально связано с некоторой внешней для человека предметностью, телесностью, которая, в рамках длящегося события эстетического расположения, воспринимается и переживается как «прекрасная», «возвышенная», «ветхая», «юная», «безобразная», «ужасная», «страшная» и т. д. предметность. Само собой разумеется, что эстетические чувства, поскольку они посещают человека в процессе восприятия произведения искусства, всегда будут иметь внешний референт, за которым скрывается

Опираясь на актерскую технику и бессознательно следуя своим воспоминаниям о пережитых им когда-то страхах, актер выражает чувство страха всем своим телом, но *постольку, поскольку он его играет страх, он не должен быть целиком им захвачен* (охваченный страхом актер выпал бы из спектакля, он не смог бы продолжать игру и даже, возможно, повинувшись охватившему его чувству, вынужден был бы бежать со сцены «куда глаза глядят»), ведь чтобы сыграть страх, надо иметь по отношению к нему *дистанцию*: только сохранение дистанции дает возможность актеру (тогда, когда это необходимо) вовремя уйти со сцены, произвольно перейти от изображения страха к изображению веселья и т. д. В то же время, чтобы сыграть страх, надо почувствовать его, надо «влезть в шкуру» охваченного страхом героя пьесы, чтобы придать складкам «шкурки» (то есть телу охваченного страхом персонажа пьесы) такое выражение, которое было бы воспринято зрителем как выражение именно страха, а не какого-то иного аффекта. Однако страх, узнаваемый в качестве страха и художественно-эстетически передающийся зрителям, не должен переживаться актером и зрителем как «настоящий страх» (как страшное вне искусства), он не должен охватывать публику «словно пожар», не должен побуждать ее в панике покидать зрительный зал... Актер, который, играя страх, оказался бы во власти «настоящего» страха, вынужден был бы «выйти из игры», перестал бы быть актером, а зритель, воспринявший разыгрываемый актером страх всерьез, перестал бы быть зрителем⁵. Очевидно, что

встреча с Другим в том или ином его модусе. Художественное произведение и его специфическая «вещность», «телесность» выступает в качестве преэстетического условия-стимула к встрече с особенным, Другим в форме его чувственной данности. В театре внешним референтом художественно-эстетического чувства будет все театральное действо: сцена, декорации, световое и звуковое сопровождение спектакля, зрительный зал и конечно же сама пьеса, разыгрываемая на сцене актерами.

⁵ Актеры отличают *сценическое чувство* от неочищенного, «эгоистического» чувства, принадлежащего не мне как герою

зритель, эмоционально откликаясь на сценический показ чего-то «страшного», не должен испытывать «настоящего» страха и не должен всерьез бояться за персонажа, с которым по ходу действия происходит «что-то страшное», как не должен всерьез поддаваться страху, возникающему в качестве эффекта той или иной сцены или спектакля в целом.

Итак, *страх как предмет актерской игры не может быть тождественен страху как расположению, в котором время от времени оказывается человек в жизни вне искусства*. Отличие первого феномена от второго как раз в том и состоит, что в первом случае перед нами художественно-эстетически страшное, а во втором – страшное как эстетическое расположение.

пьесы, а мне как Ивану Ивановичу Иванову, артисту N-ского театра. Уже цитировавшийся нами гениальный актер и плубокий теоретик актерского мастерства Михаил Чехов писал: «...С процессом использования личных, реально пережитых чувств связаны две опасности. Одна из них заключается в том, что можно „завязнуть“ в чувствах, вызванных из прошлого и вновь переживаемых нами. <...> Это обеднит наши сценические чувства, сделает их слишком личными, эгоистическими, то есть такими, какими они и были в соответствующий момент в прошлом. Такие чувства непригодны для сцены, они слишком субъективны, личностны, и **наблюдать их очень неприятно. Зрителя они отталкивают – он всегда чувствует, что эти чувства чересчур уж личностны, и не хочет видеть, как вы действительно страдаете, действительно плачете, действительно радуетесь** (здесь и ниже выделено мной. – Л. С.). Сценическая жизнь имеет свои законы. Переживаемые на сцене чувства **не вполне реальные**, они пронизаны неким **художественным ароматом**, что совершенно несвойственно тем чувствам, которые мы испытываем в жизни... <...>

Другая опасность имеет не сценический, а чисто человеческий характер. Сама природа требует, чтобы мы забывали личные переживания, давали им погрузиться в наше подсознание. Если же мы не в состоянии забыть наши переживания или если мы постоянно извлекаем их из памяти и „подогреваем“ их, **это может привести к опасным последствиям. Мы можем утратить душевное равновесие... <...>** Это имеет отношение скорее уж к области психиатрии...» (Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. Т. 2. С. 380).

В чем же тогда обнаруживается отличие эстетически страшного от страшного художественно-эстетически? Оно в том, что человек, испытывающий страх в процессе художественно-эстетического восприятия (будь это страх-за-себя или страх-за-другого), знает, что ситуация, в которой родился страх, — это ситуация, относящаяся не к «первой», а ко «второй» реальности, или, если вспомнить терминологию Дж. Толкина, не к «Первичному», а ко «Вторичному Миру», к реальности, созданной воображением художника и воплощенной в художественном произведении⁶. Таким образом, мы дали (в общей форме) ответ на вопрос, поставленный в этом параграфе. Теперь наша задача будет состоять в том, чтобы разъяснить его внутренний смысл в рамках концептуального пространства эстетики Другого.

2.1.2. Эстетическое и художественное в художественно-эстетическом расположении и ситуация «двоемирья». Выше мы установили, что в искусстве предметом выражения⁷ может быть любой, в том числе и онтолого-эстетически отвергающий феномен (феномен страха, ужаса, безобразия или тоски), который в произведении искусства не просто должен опознаваться как таковой (в качестве страшного, ужасного, безобразного, тоскливого), но и вызвать — если замыслу художника суждено осуществиться — *соответствующее чувство*; в то же вре-

⁶ См.: Толкин Дж. Р. Р. О волшебных историях // Толкин Дж. Р. Р. Древо и лист. — М., 1991. — С. 62–74.

⁷ Следует подчеркнуть, что художественное произведение обязательно несет с собой (преэстетически) какое-то эстетическое расположение, но замысел произведения не обязательно предполагает фигуративность выражения замысла произведения. Когда же художник прибегает к изобразению вещей и ситуаций, образы, которые он создает могут быть сколь угодно сильно деформированы, искажены, отвлечены от «реальных вещей» мира повседневности. С эстетической точки зрения важно, чтобы сотворенное художником (не важно, «напоминает» оно нам что-то или нет) было эстетически действенным, чтобы оно производило художественно-эстетический эффект.

мя было установлено, что чувство, пробужденное в душе реципиента происходящими в пространстве «второй реальности» событиями, изображенными в ней предметами, нельзя отнести ни к области безусловных, ни к области условных **эстетических** расположений даже в том случае, когда в пределах художественного («Вторичного») мира мы имеем дело с безусловными отвергающими расположениями. Безусловное расположение, имеющее своим внешним референтом художественное произведение, безусловно онтологически, но при этом (именно в качестве художественно-эстетического расположения) оно оказывается условным по причине своей онтической иномирности для реципиента.

Художественное расположение — это **нейтрализованное условностью художественного мира эстетическое расположение**, это такого рода чувственная данность Другого, в которой Другое, сохраняя всю свою относительную или абсолютную дружость, утрачивает возможность онтически воздействовать на творца и реципиента художественного произведения так, как оно онтически воздействует на него в рамках эстетических расположений первого порядка⁸. Человек как психофизическое существо определенным образом реагирует на то, что он видит, слышит, воображает, когда он воспринимает художественное произведение (у него изменяется частота пульса, глубина дыхания и т. п.), но эта реакция тела на «страшное» или «ужасное» не переходит в реакцию отшатывания в силу того, что реципиент ни на минуту не забывает, что все

⁸ Совершенно очевидно, что появление собаки Баскервиллей перед сэром Генри по-разному будет воздействовать на самого сэра Генри и на читателя повести Конан Дойля, который включен в происходящее на Соутптгенских болотах совершенно иначе чем персонаж повести: собака Баскервиллей для него только «виртуальная собака», в то время как для сэра Генри она реальна. Отождествляя себя с ситуацией, описываемой повествователем, читатель содрогается от жуткого воя загадочного существа, но его сознание все время удерживает дистанцию между ним как читателем повести и тем, что он встречает в художественном мире произведения.

воспринимаемое им, происходит за рамками Первичного Мира в мире художественном, в мире (в пространстве) воспринимаемого им произведения.

Поясним сказанное. Переживание страха, ужаса или тоски в сфере художественно-эстетического опыта похоже на контролируемое сновидение. В неконтролируемом сознанием сновидении мы можем испытывать ужас, но до того как мы проснулись, мы не знаем, что испытываемое нами чувство мы переживаем «во сне», а «не наяву». Мы охвачены ужасом до тех пор, пока не проснемся и не осознаем, что то, что мы только что испытали был «кошмарный сон». В гипотетическом контролируемом сновидении (то есть в сновидении, о котором сновидец знает, что оно – сновидение) сновидец должен был бы одновременно и испытывать ужас, и в то же время сознавать, что переживаемое им чувство ужаса испытывается им не в том «Первичном Мире», где он родился и где он может умереть, а в «мире сновидения», и потому этот «сновидческий ужас» имеет для него как существа Первичного мира не безусловное, а лишь условное значение.

Когда мы имеем дело с художественным произведением, нацеленным на создание предпосылок для возникновения чувства ужаса у читателя, то ужас, если он охватывает реципиента, оказывается подобен тому ужасу, который мы переживали бы в контролируемом сновидении (в обеих ситуациях ужасающее ужасает нас из глубины Вторичного Мира, будь то мир сновидческий или в художественный), где мы сознаем то, что происходящее с нами происходит во сне. В процессе восприятия художественного произведения мы также сознаем (как и в контролируемом сновидении), что чувство ужаса относится ко Вторичному Миру (к художественному миру), а потому ужас в ситуации «чтения» художественного произведения не может захватить нас так, как он захватывает нас в неконтролируемом сновидении (или как он захватывает нас наяву, в жизни вне искусства).

В ситуации «чтения» (восприятия художественного произведения) мы дистанцированы от того ужасного, ко-

торое мы «видим», поскольку мы различаем происходящее во Вторичном Мире от того, что происходит («здесь и теперь») в Первичном Мире, к которому мы принадлежим онтически. Сновидческий страх довлеет на нами постольку, поскольку он не контролируется нами, поскольку отсутствует дистанция, которая позволила бы различать то, что происходит во сне, от того, что происходит наяву. Чувство ужаса как событие внутри акта «чтения» не довлеет над нами, так как мы знаем, что «ужасное» замкнуто в мире художественного произведения, что ужасное – «там», за обложкой книги, на киноэкране, в акустическом пространстве симфонии, а не «здесь», хотя «там» и расположено «здесь», включено в континуум художественно-эстетической деятельности и в то расположение, которое рождается на острие этой деятельности. Ужас, пробуждаемый художественным произведением, оказывается особенным, художественно-эстетическим ужасом. Такой ужас отличен как от ужаса знакомого некоторым из нас по жизни в Первичном Мире, так и от ужаса, охватывающего нас во сне. Встреча с Небытием (или Ничто) в восприятии явлений художественного мира отличается от тех встреч с ним, которые случаются в жизни вне искусства, и отличие это будет состоять в том, что в искусстве мы имеем дело не со «свободным» Небытием (или Ничто), а с онтически «связанными» Небытием (Ничто): отвергающая, разрушительная для человеческого существа сила Небытия здесь художественно связана, «нейтрализована» тем, что она оказывается локализована в виртуальном пространстве артефакта, которое его творец превращает в своего рода «вольер» для Небытия.

Следовательно, необходимо проводить четкую разграничительную линию между отвергающим эстетическим расположением в жизни вне искусства и тем отвергающим расположением, которое находит свой внешний референт в художественном мире (в художественном пространстве-времени, во Второй, параллельной Первой реальности). Художественно-эстетическое расположение (в отличие от просто эстетического расположения) – это такое эстети-

ческое событие, которое локализуется (занимает место, пространственно располагается) одновременно и в первой, и во второй реальности, в пространстве повседневности и в «художественном пространстве» произведения.

Художественно-эстетическое чувство – это эстетическое событие, которое случается с человеком как существом, экзистирующим в Первичном мире и не покидающим его даже тогда, когда его внимание захвачено артефактом, принадлежащим одновременно и к Первичному Миру и ко Вторичному миру (как символическое, значащее тело). Тот, кто расположен, один и тот же и тогда, когда он целиком находится в Первичном Мире и тогда, когда он находится сразу в двух мирах – в Первичном (человек, сидящий в кресле и читающий книгу) и во Вторичном Мире (человек, который в своем воображении «видит» сошедшего с постамента Медного всадника, преследующего Евгения в призрачной петербургской ночи).

Расположение, в котором оказывается, к примеру, читатель литературного произведения, даже тогда, когда Другое открылось ему как абсолютно Другое (что позволяет квалифицировать его как расположение, принадлежащее – онтологически – к эстетике безусловно Другого), в качестве художественно-эстетического расположения будет **иметь относительный, условный характер**, так как по отношению к Первичному миру, в котором находится читатель, предметность, из которой на него «смотрит» Другое, есть об-условленная творческим воображением писателя и читателя предметность, предметность, которая не существует в Первичном Мире, которая существует лишь в воображении читателя, когда он, читая книгу, воспринимает то, что происходит в виртуальном мире, сотворенном писателем. Другое здесь может быть дано, открыто человеческому чувству, но так как оно располагается в символическом пространстве артефакта, то онтически человек в этой ситуации расположен иначе, чем в том же самом расположении, принадлежащим к сфере эстетических расположений, где нет ситуации «двоемирия» и человек онтически безусловно, а не условно, как в художест-

венно-эстетическом расположении, вовлечен в «страшную», «ужасную», «безобразную», «жуткую» ситуацию.

Если «место встречи» с Другим переносится из Первичного Мира в другой, художественный мир, то может быть встреченное нами в художественном мире Другое уже не будет тем Другим, которое мы порой эстетически открываемся нам в Первичном Мире? На этот вопрос приходится ответить категорическим «нет». Ни в коей мере. Другое потому и Другое, что оно, оставаясь самим собой, то есть «чем-то» радикально отличным от всего сущего (тем, что с точки зрения сущего неотлично от Ничто), открывает себя человеку в сущем как мета-физика его бытия *посреди* сущего. От того, что «место встречи» с Другим переносится в вымышленный художником мир (а забыть о Вторичности этого мира мешает – не позволяя нам погрузиться в него так, как мы погружаемся в сновидческие миры – его материальность, его чувственно-телесное присутствие в Первичном Мире в виде специфической предметности: в виде книги, картины, театральной сцены и т. д.), Другое не перестает быть Другим, хотя эстетическое расположение и трансформируется в художественно-эстетическое расположение, где внешний референт эстетического переживания выведен артефактом за пределы Первичного Мира (в пространство воображаемого мира художественного произведения).

Локализовавшись в идеальной, воображаемой реальности Вторичного Мира, Другое эстетически открывается нам и онтологически нас задевает, но при этом его данность воспринимается нами как по-ту-сторонняя нам: видя нечто безобразное или страшное, мы не отшатываемся от него (хотя нас и охватывают чувства страха и отвращения), потому что оно дано в мире, который онтически, по способу своего бытия отделен от Первичного Мира нашей повседневности. Первичный Мир и художественный мир оказываются онтологически соединены (Другое «здесь» в моем чувстве Другого), а онтически разъединены и «неравновесны» (происходящее в Первичном Мире происходит со мной и окружающими на самом деле, а происходящее

во Вторичном Мире онтически не касается меня как жильца Первичного Мира, оно в нем только «как бы» происходит), что как раз и дает основания говорить о художественно-эстетическом расположении как особом регионе эстетических расположений, отличном не только от эстетических расположений первого порядка, но и от эстетических расположений, возникающих на острие эстетической деятельности (эстетическое паломничество и эстетическое действие). В художественно-эстетическом расположении, в онтически удаленной от реципиента ситуации включенности в художественное пространство человек оказывается онтически выключенным из эстетической ситуации при полной онтологической включенности в нее. Если художественное произведение вызывает чувство страха, то это потому, что произведение стало местом, в котором было актуализировано Другое как Небытие. Если этот страх не ведет за собой той реакции, которую вызывает у человека страшное в жизни вне искусства, то это потому, что внешний референт этого чувства «нереален», удален за скобки «жизненного мира» в условную реальность мира, созданного художником.

Отсюда понятно, что хотя художественно-эстетический опыт данности Другого есть экзистенциально значимый опыт, он тем не менее не может заменить собой эстетического опыта. Художественно-эстетический опыт не может быть столь же онтически действенным, как тот эстетический опыт, в котором его внешний референт целиком принадлежит Первичному миру. Эстетическая встреча с Другим как Небытием (например, в опыте ужасного или страшного) сопровождается онтически-полновесной реакцией на данность Небытия человека, вовлеченного в эстетическую ситуацию. Художественно-эстетический опыт встреч с Другим как Небытием (Ничто) — это иной опыт, он отличается от эстетического опыта тоски, ужаса, страха или отвращения, позволяя человеку пережить его данность «не теряя присутствия духа». Платой за эту возможность является то, что он не достигает в рамках художественно-эстетического расположения той безусловности

и экзистентной полновесности чувства Небытия, которым характеризуется эстетический опыт, когда в нем ставится на карту способность человека присутствовать в мире по-человечески⁹.

Было бы ошибкой отрицать значимость художественного опыта на том основании, что он не может заменить собой эстетический опыт. Индивидуальный эстетический опыт человека ограничен, так что искусство позволяет раздвинуть его с опорой на те образы и положения, которые художник как раз для того и создает, чтобы настраивать реципиента на художественно-эстетическое событие встречи с Другим. Благодаря возможности иметь не только эстетический, но также и художественно-эстетический опыт, человек значительно расширяет свою эстетическую «опытность», а это позволяет лучше понять другого человека и самого себя. Кроме того, художественно-эстетические расположения (и утверждающие, и отвергающие) напоминают человеку о Другом и тем самым обращает его внимание на то, что выходит за границы повседневности, позволяет ему «прикоснуться» к онтологическому горизонту собственного бытия в мире.

Если же говорить о опыте художественно-эстетического отвержения, то он позволяет человеку не только пережить чувство Другого в его отвергающем модусе, созерцая беснование черного пламени Небытия в темнице художественного мира, но и **задуматься над хрупкостью собствен-**

⁹ О различии воздействия на человека переживаний сопряженных с «живым образом» (то есть с реальной вещью Первичного Мира) и воздействием образа, принадлежащего ко «Вторичному Миру», к «художественной реальности» хорошо писал Б. П. Вышеславский: «Искусство недовоплощает, оно не творит живого лица, мечта о Галатее остается мечтой. Но живое лицо обладает бесконечно большей силой своим живым образом воспламенять фантазию, проникать в „сердца и утробы“, преобразовать сознание и подсознание. Любовь преобразует человека, и любовь есть состояние преобразенного человека... Подлинный Эрос вызывает только реальным существом, реальным лицом» (Вышеславцев Б. П. Этика преобразенного эроса. — М.: Республика, 1994. — С. 70).

ного существования в мире, цветущего над пропастью Небытия. Чтобы увидеть звезды среди бела дня, надо спуститься в глубокий колодец, чтобы «увидеть», пережить, почувствовать Другое как Небытие «дном», оставаясь в освещенном светом разума мире, человек прибегает к созданию художественных произведений. Нельзя, повстречавшись с Небытием, не попасть под воздействие его черных лучей, но можно встретиться с ним и остаться свободным, если смотреть не прямо на него, а на его отражение в «зеркале искусства». Действие на человека безусловно отвергающих эстетических расположений заставляет нас вспомнить миф о Персее и Медузе горгоне. Медуза горгона, обращала «в камень» любого, кто осмелится бросить на нее неосторожный взгляд. Но взглянуть на горгону все-таки можно, если последовать примеру Персея, внявшего совету хитроумного Гефеста и отрубившего горгоне голову, глядя на ее отражение в зеркале медного щита. Искусство – и есть то волшебное зеркало, тот щит, который позволяет нам видеть ужасное, страшное, безобразное, испытывать чувства ужаса, страха, отвращения, тоски и при этом «не окаменевать» (не сходить с ума, не умереть для мира)¹⁰.

Игра с помещенным во Вторичный Мир ужасом, представляет собой своеобразную (художественно-эстетическую) форму борьбы за Космос против Хаоса. В этом контексте

¹⁰ При всем при том не стоит забывать, что художественно-эстетическая «игра в ужас» небезопасна для играющего в нее человека. Опасность состоит в том, что всегда существует риск утраты границы, отделяющей художественный мир (как область игрового, онтически условного столкновения с Небытием) от мира, в котором находится мое тело, от Первичного Мира. Ведь может случиться так, что человек, воспринимающий происходящее в пространстве художественного мира, примет его за то, что имеет место в Первичной реальности. В этом случае страх, ужас, безобразие из художественно-эстетических феноменов превратятся в эстетические феномены и человек может погрузиться в пучину не условного, а безусловного, настоящего ужаса, настоящего страха, отвращения, тоски со всеми вытекающими отсюда последствиями.

преэстетическая подготовка к встрече с ужасным, страшным, отвратительным, безобразным в процессе художественно-эстетической деятельности предстает перед нами как один из способов справиться с Небытием, которое окружает человека со всех сторон и, как кажется нам порой, вот-вот готово безвозвратно поглотить его.

2.1.3. Художественно-эстетическое отвержение и многообразие видов художественного творчества. Разные виды художественного творчества «на выходе» дают артефакты, существенно отличные друг от друга по способности преэстетически нацеливать на отвергающие расположения. С чем связана эта неоднородность? Во-первых, Вторичные Миры в разных видах искусства имеют разную виртуальную «глубину» и «вместимость» и сильно отличаются друг от друга по способности удерживать (в сознании реципиента) дистанцию между художественным миром артефакта и Первичным Миром реципиента. Во-вторых, произведения разных искусств в разной степени способны удерживать в сознании реципиента свою артефактичность, свою принадлежность к предметам, существующим по способу бытия художественных вещей, так что, имея дело с одними художественными произведениями, почти невозможно забыть, что перед тобой артефакт (картина на стене, поэтический сборник, концерт классической музыки...). Имея дело с другими произведениями, сознание онтической условности происходящего может утрачиваться в силу недостаточной выделенности произведения искусства из круга вещей Первичного Мира (архитектура, садово-парковое искусство), что опять ведет к утрате художественно-эстетической дистанции по отношению к внешнему референту расположения. Причем те создания художественной деятельности, которые в слабой степени способны удерживать (на уровне своего телесного экстерьера) собственную артефактичность, обладают и менее глубоким художественным миром.

Обратившись к материалу из мира художественного творчества, остановимся на отмеченном нами различии

искусств по их способности удерживать артефакт в качестве артефакта чуть подробнее, прибегнув к описанию крайних, наиболее показательных примеров, демонстрирующих интересующую нас неоднородность художественных произведений в плане их способности нести с собой энергию художественно-эстетического отвержения.

Если мы сравним *произведение художественной литературы* и *произведение садово-паркового искусства*, то увидим, что между этими направлениями художественно-эстетической деятельности существует (в интересующем нас отношении) огромная разница: если все, что может произойти в поэме или романе, заранее отделено от Первичной реальности реципиента очевидной условностью происходящего во Вторичном Мире, то в пейзажном парке тот факт, что реципиент находится в реальности, которая сотворена художником, далеко не столь очевиден. Идентификация вот этой вот группы деревьев как художественной композиции, как фрагмента общего замысла его создателя во многом лежит здесь на воспринимающей парковую мизансцену стороне. Предполагается, что гуляющая по парку публика *знает*, что эти деревья – «деревья павловского парка», а не просто «деревья на лесной поляне». Сами по себе деревья (если говорить не о регулярном французском, а пейзажном английском парке) ничем не могут помочь созерцателю в удержании того обстоятельства, что перед ним не просто деревья, а мазки артистической кисти художника по полотнищу земли, превращенной в парк, поскольку ведь и парка-то как своеобразного живописного полотна – тоже нет без осознания посетителем того, что перед ним творение художника.

Такая «скрытность» пейзажного парка (скрывающего, что он – парк, а не просто ландшафт) связана, конечно же с тем, что отличает его от поэзии. Если поэма создается «из слов», легко уместящихся на страницах маленькой книжечки¹¹, то парк создается из предметов более мас-

¹¹ Здесь важно и то, что, к примеру, книжка стихов и по названию своему, и по своему внешнему оформлению, и по ха-

штабных: из озер, прудов, деревьев, трав, холмов, газонов, оврагов, камней и т. д., то есть из такого рода предметов, которые используются создателем парка в том же виде, в каком они существуют в «дикой природе». Кроме того, художественный мир парка способен окружить человека со всех сторон так же, как мир окружает его в повседневной жизни, вне собственно художественно-эстетической деятельности. Хозяева, гости, слуги, садовники *живут* под темными сводами парковых аллей: под ними они рождаются и умирают, влюбляются и расстаются, совершают преступления и творят добрые и злые дела. Посетитель парка (даже «мемориального», превращенного «в музей») может пострадать от падения старого дерева, если внезапно налетевший ураган настигнет его на извилистых дорожках парка, а летний дождь, придающий такое очарование неспешной прогулке по саду, может промочить его одежду и послужить причиной простуды... Ничего подобного не произойдет с *читателем* во время *воображаемой* прогулки по парку с героями какого-нибудь романа. Если в виртуальное пространство литературного произведения я вхожу через посредство собранных в напечатанном виде и связанных в определенной последовательности слов, то есть через книгу, через вещь, которая в качестве «вещи среди вещей» ничем не напоминает открываемого ей мира, то пересечение границы парка почти неощутимо для его посетителя: от одних деревьев я перехожу к другим деревьям, от одних строений к другим, и мне трудно бывает даже определить, где, собственно, кончается лес – и где начинается парк (особенно, если парк не отделен от «внешнего мира» решеткой-рамой как, например, яснополянский парк усадьбы Л. Н. Толстого, который незаметно переходит в лес).

характеру размещения текста на ее страницах, и по иллюстративному ряду громко заявляет о себе как об артефакте, так что читатель оказывается здесь надежно защищен от смешения «поэтического» и «бытового».

Парк охватывает меня со всех сторон, и я имею возможность гулять по нему так, как мне хочется, в том порядке, который определен мной самим, в то время как в романе мое движение предопределено творческой волей писателя. Здесь, в созданном писателем мире, я ограничен в проявлении активности по отношению к происходящему в виртуальном пространстве романа, повести, поэмы. В пространстве парка я располагаю большей свободой в выборе порядка его «чтения».

Семантика парка, при всем ее многообразии (семантика различных пород деревьев, цветов, трав, кустарников, открытого и закрытого пространства, низин и возвышенностей, ручьев, рек и прудов, семантика малых архитектурных форм и монументов, которые наполняют собой парк), все же остается сравнительно бедной по сравнению с тем содержательно-смысловым и изобразительным богатством, которое доступно художественному слову. Как следствие содержательной бедности и, одновременно, необычайной силы воздействия на органы чувств (здесь оказываются задействованы почти все каналы чувственного восприятия), садово-парковые комплексы воздействуют на человека, опираясь не столько на силу авторского и читательского воображения, вводящего читателя в вымышленный художником мир образов и положений, сколько на силу художественной (нацеленной на эстетический эффект) организации пространства Первичного Мира. Парк воздействует на человека не столько через выразительные средства, отсутствующие в повседневной жизни, сколько через пространственную концентрацию подручных и наличных вещей и их эстетическое обыгрывание.

Напротив, литература как «искусство слова» обладает силой непосредственного воздействия на читателя (силой воздействия слова как звучащей плоти или — как в иероглифическом письме — зрительно-выразительного начертания слова) лишь в очень небольшой степени, но зато литература способна создавать целые образно-смысловые миры, в которые можно войти и «жить там» какое-то

время, испытывая при этом весьма сильные художественно-эстетические переживания.

Что же следует из только что отмеченного нами отличия садово-паркового искусства от литературного искусства применительно к возможности/невозможности их нацеливания на подготовку отвергающих художественно-эстетических расположений? Если обратиться к нашим примерам, то представляется очевидным, что произведения садово-паркового искусства не могут (или почти не могут) воздействовать на реципиента в режиме его настройки на встречу с феноменами подобными страшному, безобразному, ужасному, тоскливому и т. п. Такое ограничение сопряжено с тем, что садово-парковое искусство используется в качестве материала художественного творчества вещи Первичного Мира, которые, несмотря на то, что в парке они эстетизируются и семантизируются, продолжают оставаться вещами Первичного Мира, так что, пребывая в художественно-организованном пространстве парка, я, одновременно, пребываю в пространстве реального мира, где со мной могут произойти не только художественно-эстетические, но и «иные» события. Конечно, книга (как и любой другой артефакт) остается предметом Первичного Мира как вещь этого мира, но ее участие в качестве «реально» вещи в моей жизни (то есть воздействие на мою жизнь в качестве испачканной типографской краской и склеенной или сшитой с одного конца стопки бумаги) минимально — это с одной стороны, а с другой, — сама по себе книга (вне акта ее чтения) — в отличие от деревьев, лужаек, прудов и каналов парка — почти¹² не участвует

¹² Мы говорим «почти» постольку, поскольку внешний вид, характер печати, иллюстрации, заставки и другие детали художественного оформленной книги, бесспорно участвуют (косвенно) в создании того впечатления, которое производит на читателя литературный текст. Впрочем, талантливое произведение вполне способно произвести художественно-эстетический эффект, даже если книга полностью лишена каких бы то ни было художественных достоинств.

в той художественно-эстетической игре, в которую оказываются вовлечены автор, произведение и читатель.

В противоположность характерной для литературы опосредованности художественно-эстетического эффекта книгой (как особой вещью, что лежит передо мной на столе) и словом (звучащим словом поэта), художественно-эстетические эффекты парка невозможно вывести из пространства-времени Первичного Мира в пространство Вторичного Мира, а потому страх или ужас, отвращение или тоска, инициированные целенаправленным подбором деревьев и трав, камней, выстраиванием природных мизансцен, игрой света и тени, варьированием закрытого и открытого пространства *были бы отнесены реципиентом к Первичному Миру*, поскольку тот с неизбежностью «сливается» с Миром Вторичным и последний не может быть пространственно отделен от первого.

Представим себе парк, которой был бы выстроен в расчете на эстетику отвержения: наверное, он был бы полон тающими в сумерках руинами строений, деревьями с темной листвой, сомкнувшими свои своды над заросшими ряской прудами с ржавой водой и исходящим от них запахом гнили, не забыл бы устроитель такого «парка ужасов» и хвойные деревья вроде туи и темно-игольчатых мрачных елей, вероятно, там нашлось бы место и для участков сухого, мертвого леса и т. п.; скорее всего, устроитель парка предусмотрел бы и время наиболее благоприятное для его посещения: пасмурный день, туманное утро, лунная ночь были бы здесь идеальным фоном для парковой композиции... Можно предположить, что устроитель такого парка позаботился бы и о том, чтобы в парке поселились и прижились совы, филины и другие ночные птицы и животные, чей вой, стон, плачь, уханье и вскрикивание работали бы на зарождение в душе у посетителя парка искомого настроения. Гулять по «парку ужасов» следовало бы в одиночестве. То, что почувствовал бы посетитель такого парка было бы не только (или даже, возможно, не столько) *художественно-эстетическим* событием, но и *событием эстетическим*, поскольку страх, ужас, тревога, глухая

тоска, отвращение, которые охватили бы его, было бы трудно связать с условным миром артефакта как чего-то отделенного от мира моей жизни и смерти.

Граница между вещами Первичного Мира и вещами как артефактами в садово-парковом искусстве выражена менее отчетливо, чем в литературе, и держится эта граница не столько самим артефактом (парк как продукт творчества художника), сколько сознанием того, что ты находишься в его пространстве. В такой ситуации утрата художественно-эстетической дистанции по отношению к окружающим меня деревьям, тропинкам, холмам и речкам (передо мной воплощение авторского замысла, нечто созданное художником ради пробуждения в душе созерцателя «зеленых интерьеров» определенных чувств и мыслей) автоматически приводит к тому, что посетитель парка выпадает из сферы художественно-эстетического опыта в сферу опыта эстетического¹³.

¹³ Когда речь идет о встречах с прекрасным, возвышенным, ветхим, юным, мимолетным и с другими, утверждающими человеческое бытие в мире феноменами, то здесь онтологическая дистанция становится предметом эстетического переживания независимо от того, имеем мы дело с эстетическими или с художественно-эстетическими расположениями: посетитель не восприимчивый к тому, что он «вошел» в художественно организованное и преобразованное пространство парка, может тем не менее получить положительный эстетический опыт от встречи с прекрасным, юным, ветхим и т. д. Данность Другого как Бытия утверждает его присутствие в мире как понимающего существа, как чело-века даже тогда, когда он не сознает, что особенное чувство, посетившее его во время прогулки по парку подготовлено художником.

Эмпирически такую ситуацию легко представить: человек попадает в заброшенный парк, испытывает чувство прекрасного, но при этом не сознает, что он уже не в лесу, а в парке. Очевидно, что здесь мы будем иметь дело с эстетическим, а не художественно-эстетическим расположением, поскольку момент осознания реципиентом артефактности предмета его воспринимающей деятельности есть момент, конституирующий художественно-эстетический опыт в качестве художественно-эстетического опыта.

Возможность созерцательного отношения к окружающим предметам здесь утрачивается. Таким образом, именно трудности связанные с необходимостью отделить художественный мир от реального мира, вещь, сущую способом художественного произведения, от вещей, присутствующих по способу наличного или подручного, накладывает ограничения на возможности того или иного вида искусства в плане его преэстетической работы на эстетику отвержения¹⁴.

Чем менее «натуралистичен», чем больше оторван от Первичного мира артефакт в том или ином виде искусства, и чем строже и отчетливей отделено пространство, в котором разворачивается художественно-эстетически разыгранная игра образов, тем больше у художника возможностей и оснований для экспериментирования с внедрением в данный вид искусства расположений, относящихся к эстетике отвержения. Наиболее велики эти возможности в музыке и литературе, они значительно сужаются в живописи¹⁵, скульптуре, киноискусстве, еще более – в театре, и почти вовсе пропадают в архитектуре и садово-парковом искусстве.

2.1.4 Три ситуации, в которых Другое в модусах Небытия и Ничто встречается в художественно-эстетической деятельности. Признавая возможность отвергающих расположений в рамках художественной деятельности, следует рассмотреть типичные ситуации, в кото-

¹⁴ Так, садово-парковое искусство оказывается ограничено сферой преэстетической подготовки утверждающих эстетических расположений. Преэстетически мрачные, монотонные и уродливые предметы могут вводиться в состав парка только в качестве контраста, позволяющего обострить чувство прекрасного, возвышенного, юного и т. д. у посетителя парка или сада.

¹⁵ В реалистической живописи и графике – они более ограничены, чем в «абстрактной» живописи и графике, где формы вещей реального мира так или иначе деформируются, что увеличивает возможности работы в горизонте эстетики отвержения, поскольку «деформации» усиливают отделенность Вторичного Мира картины от мира по эту сторону рамы.

рых отвергающие феномены могут иметь место. По нашему мнению, эффекты художественно-эстетического отвержения обнаруживаются:

1) как результат творческой неудачи автора, который не сумел художественно реализовать утверждающее «за» исходного эстетического замысла, или же – как результат неэффективного прочтения произведения реципиентом, не сумевшим актуализировать утверждающее расположение; произведение здесь хотя и нацелено автором на прекрасное или возвышенное, но, не достигая желаемого эффекта, вызывает скуку или отвращение;

2) как промежуточный результат в достижении возвышенного эстетического эффекта (**«промежуточный» художественно-эстетический эффект**, ценный не сам по себе, а как средство достижения другого, **утверждающего эстетического эффекта**);

3) как конечная цель деятельности художника, поставившего перед собой задачу сформировать преэстетические условия для встречи с Другим как Небытием и Ничто.

Рассмотрим последовательно все три художественно-эстетические ситуации, в которых мы сталкиваемся с феноменами онтолого-эстетического отвержения, уделяя при этом основное внимание третьей ситуации, поскольку только здесь отвержение выступает в качестве основного эффекта художественно-эстетической деятельности.

1. **Когда что-то не удалось...** В первом случае мы сталкиваемся с ситуацией, когда, страдая от скуки или отвращения, реципиент *сознает*, что художник хотя и стремился к получению утверждающего эстетического эффекта, но достиг обратного результата – эффекта скуки¹⁶. Скука

¹⁶ Отвращение как «непредвиденный» художественно-эстетический эффект возникает гораздо реже, чем эффект скуки и предполагает особые условия восприятия, касающиеся личного опыта реципиента. Так, например, какое-нибудь произведение «социалистического реализма», автор которого пытается пробудить у читателя восхищение «людьми труда», вызвать чувство «гордости за родную страну» и т. п., может вызвать у чело-

же возникает от неспособности произведения (будь то роман, симфония или спектакль...) вызвать игру чувств, интенсифицировать их и придать им художественно-эстетический характер. Скука (как эстетическое расположение) приходит тогда, когда мы, вопреки равнодушию как нулевой эстетической реакции на произведение, волевым путем, руководствуясь посторонними эстетической (или интеллектуальной) заинтересованности соображениями¹⁷ продолжаем «чтение», «слушание» или «созерцание». Но то, что не вызывает интереса, требуя при этом нашего внимания, воспринимается как монотонное, серое, однообразное, а монотонность, однообразие – преэстетическое условие рождение такого эстетического расположения как скука. Отсюда и максима, гласящая, что все книги хороши, кроме скучных¹⁸.

Здесь не место для подробного рассмотрения конкретных причин, которые приводят к такого рода эстетически-отвергающему эффекту со стороны создателя произведения и со стороны реципиента. Они многочисленны и разнообразны. Достаточно сказать, что возможны (и не редки) случаи, когда и произведение отличается выдающимися достоинствами (доказало «на деле» свою художественно-эстетическую действенность), и читатель (зритель, слушатель) эстетически восприимчив и владеет историко-культурным контекстом, в котором зародилось произведение,

века, имеющего опыт политзаключенного, не просто скуку, но именно отвращение, хотя в данном случае было бы затруднительно различить в этом чувстве его этический и собственно эстетический аспекты.

¹⁷ Соображения могут быть, например, такими: надо прочитать, потому что... это читали мои друзья, об этом все говорят, потому что автор – мой приятель, потому что знакомство с этим произведением необходимо для реализации моего исследовательского замысла, или, наконец, потому что до отхода поезда еще много времени и надо как-то «кубить время» и т. д.

¹⁸ Здесь следует, однако, оговориться, что в некоторых (редких) случаях скука может быть художественно-эстетическим эффектом, который автор готовит сознательно, но в этом случае мы уже будем иметь дело с художественно-эстетически скучным. Такую скуку следует квалифицировать как относящуюся к ситуации третьего типа.

и тем не менее что-то «не складывается», ожидаемого эстетического события не происходит. И это обычная, рядовая ситуация. Если мы рассматриваем художественно-эстетический эффект как событие, то есть как то, что имеет причину в себе самом, если эстетическое событие есть данность Другого, то «последнее слово» остается за Другим. В противном случае искусство было бы не искусством, а магической техникой, посредством которой маг-художник производил бы в людях те или иные желательные для него состояния посредством манипуляций со словом, цветом, линией и т. д., но искусство – не магия, и целью своей оно имеет не преобразование сущего посредством магического действия, а настрой на встречу с Другим, которое не было бы Другим, если бы его можно было посредством некоторой техники *вынудить* открыть себя человеку.

В заключение заметим, что хотя отвергающие эстетические расположения (скука, отвращение) и настигает порой зрителя, читателя, слушателя в процессе прочтения произведения, но как эффект противоположный и замыслу художника, и ожиданиям реципиента он должен рассматриваться именно как эстетический, а не художественно-эстетический эффект.

2. Через страх и ужас к Другому как Бытию. Эффекты отвержения и эстетика возвышенного. Что касается до второй ситуации, то здесь мы имеем дело с теми произведениями, в преэстетической программе которых отвергающее расположение не рассматривается как эстетическая цель произведения, но закладывается в художественный замысел как служебный момент в преэстетической «работе» произведения, нацеленного на эстетику «возвышенного».

Эстетически страшное, безобразное, тоскливое есть такого рода «горючий материал», взаимодействие с которым способствует – при соблюдении определенных условий – возникновению у реципиента чувства Другого в форме чувства возвышенного, утверждающего осмысленность

человеческого существования вопреки осаждающим его силам Небытия и Ничто.

Еще Бёрк и Кант учили, что возникновение чувства возвышенного сопряжено с восприятием огромных, превосходящих эмпирический уровень человека явлений (величественное, «математически возвышенное» по Канту), или с восприятием мощных, угрожающих эмпирическому существованию человека природных стихий («динамически возвышенное» по Канту). При этом классики новоевропейской эстетики подчеркивали, что эти огромные и грозные явления природы вызывают в нашем восприятии чувство возвышенного только тогда, когда они не несут с собой непосредственной угрозы человеческой жизни.

Совершенно очевидно, что презстетические характеристики «возвышенного» как оно имеет место быть в жизни вне искусства не могут быть перенесены в сферу художественно-эстетической деятельности без того, чтобы презстетически возвышенная предметность в нем не была существенно преобразована в соответствии с особенностями материала, в котором художник воплощает эстетическое «за» замысла. Произведение искусства только в садово-парковом искусстве и архитектуре может иметь своим презстетическим условием обыгрывание «возвышенного» в предметах Первичного Мира, во всех остальных случаях презстетически возвышенное создается художником через посредство специфического материала художественного творчества и, соответственно, специфического художественного языка: через слово, жест, движение, звук, линию, цвет и т. д. Дать реципиенту почувствовать что-то особенное, Другое проще, если прибегнуть к изображению страшного, ужасного, тоскливого, чем прекрасного, грациозного, гармонично-уравновешенного. Еще Э. Бёрк отметил, что задеть человеческую душу легче всего, опираясь на эффект самосохранения.

Достичь возвышенного эффекта как эстетического задания художественного произведения можно и за счет привлечения презстетического материала из области эстетики отвержения.

Сближение ужасного, страшного с эстетикой возвышенного, особенно заметно в эстетике Бёрка, и потому далеко не случайно, что такие представители постструктурализма как Ж. Лиотар и Ю. Кристева осмысливают общую эстетическую направленность искусства XX века, опираясь именно на понятие «возвышенного»¹⁹, и при этом дают ему такую трактовку, в которой отвергающие эстетические феномены оказываются поглощены «возвышенным». Между тем методологическая эффективность такого поглощения и его теоретическая и эмпирическая обоснованность представляется спорной (подробнее об отношении художественно-эстетических эффектов возвышенного к отвергающим художественным эффектам в связи с пониманием возвышенного Ж. Лиотаром см. Приложение 7).

3. Опыт художественно-эстетического отвержения: его своеобразие и его эстетический смысл.

Презстетическая настройка произведения на страшное, ужасное, жуткое, мерзкое, гнетущее, тоскливое (третья из отмеченных выше ситуаций) возможна потому, что художник ангажирован эстетикой отвержения не эстетически, а художественно-эстетически, то есть тогда. Создавая произведение, он сохраняет онтическую дистанцию по отношению к презстетически данным (данным в красках, в слове, в жесте, движении тела, звуке и т. д.) отвергающим расположением. Художник подходит к отвергающим его бытие феноменам как бы «со стороны», он пытается презстетически их смоделировать²⁰, прибегая при этом к ве-

¹⁹ Сходную мысль высказывал в свое время мыслитель совсем другого направления. Мы имеем в виду В. Вейдле, для которого вся постклассическая эстетика – суть романтическая эстетика, так что, по Вейдле, европейская культура и искусство, поскольку оно не покидает пределов художественно-эстетического, есть искусство, замешанное прежде всего на эстетике возвышенного, на поисках утраченного Смысла (абсолюта, «общей идеи», гармонии...). См.: Вейдле В. Умфание искусства // Самознание европейской культуры XX века. – М., 1991.

²⁰ Единственный способ занять по отношению к Небытию активную позицию состоит в том, чтобы попытаться подготовить

щам, жестам, формам, цветам и жизненным ситуациям, занесенным культурой в «черный эстетический список» и внося в этот список новые, впервые найденные им самим (на основе личного опыта) «черные» вещи и ситуации. Чтобы конкретизировать третью, наиболее важную для нас ситуацию художественно-эстетического отвержения, мы обратимся за примером к творчеству великого испанского живописца Ф. Гойи, взяв в проводники такого знатока творчества Гойи как В. Н. Прокофьев.

2.1.5. Quinta del Sordo. Росписи Дома Глухого, выполненные Гойей в 1820 году представляют собой уникальный для монументального искусства нового времени (а может быть, и для европейской живописи в целом) памятник «черной живописи», выполненной в горизонте эстетики отвержения. Что-то подобное этой работе Гойи, пожалуй, можно найти лишь искусстве XX века.

Дом Глухого был куплен Гойей в 1819 году и находился на окраине Мадрида, почти «в сельской местности», где старый художник (а ему к тому времени было 73 года) надеялся найти покой и счастье в тесном семейном кругу. «Этому должны были, в частности, способствовать и до-

его приход, создав специально подготовленную для его предметной локализации, выделенную из мира налично и подручно данных предметов, «посадочную площадку» (артефакт). Художник нейтрализует разрушительные последствия выплеска аффективной энергии, высвобождающуюся в момент встречи человека с Небытием, посредством конструирования своего рода «художественного реактора» для получения в «лабораторных условиях» эстетических феноменов. Произведение-реактор создает те условия, в которых может осуществиться встреча с Небытием, и вместе с тем создает систему защиты от разрушительных последствий встреч с Небытием, состоящую в том, что презрительно-отвергающий предмет осознается (благодаря его подчеркнутой условности) как символический предмет, который одновременно относится и к Первичному миру (книга лежит на моем рабочем столе) и ко Вторичному (художественному, «вымышленному») миру, куда я и отношу все те предметы и ситуации, на которых кристаллизуются возникающие в ходе художественно-эстетической деятельности чувства.

статочно „успокоительные“, радующие глаз росписи, как то было повсеместно принято для украшения загородных вилл. Однако случилось нечто совершенно противоположное. Стены Quinta приняли на себя живопись, приводящую в ужас, живопись исступленную и трагическую – такую, в окружении которой не только невозможно было помыслить об отдохновении, но даже невозможно жить»²¹. Речь идет прежде всего об ансамбле росписей *нижней (главной) гостиной* Quinta del Sordo, «принадлежащих к числу самых необыкновенных, самых трагичных и труднодостижимых творений Гойи»²². В своей интересной и глубокой работе В. Н. Прокофьев дал всесторонний анализ этого потрясающего по силе своего воздействия на зрителя произведения Гойи и, что особенно для нас ценно, в ней дается яркое описание того впечатления, которое оно производит на зрителя (В. Н. Прокофьев имел опыт личного общения с этими росписями, которые уже были перенесены из Дома Глухого в музей Прадо).

«В первую очередь это был эффект с трех сторон разверзающегося мрака, который, однако, до самых глубин взбудораженный бушующими в нем силами, зрительно не удерживался в отведенных ему границах, но будто колебал стенные плоскости, сотрясал и сметал тонкие батетные обрамления и, смешиваясь с полусумраком реального пространства, наваливался на него, устремлялся в него. Возникло поразительное ощущение предельной приближенности неких мрачных зияний и обращенного в зал напора сконцентрированных в них сил тьмы, выплескивающей сюда странные и страшные, гротескные и угрожающие тени.

²¹ Прокофьев В. Н. Ансамбль росписей нижнего этажа Дома Глухого. 1820 // Мастера классического искусства Запада. – М.: Наука, 1983. – С. 135.

²² Там же. С. 131.

Но меркнет день – настала ночь;
 Пришла – и с мира рокового
 Ткань благодатного покрова
 Сорвав, отбрасывает прочь...
 И бездна нам обнажена
 Своими страхами и мглами,
 И нет преград меж ей и нами...

Эти тютчевские строки из стихотворения «День и ночь», быть может, лучше всего передают то общее и первое впечатление, которое, несомненно, возникало при виде росписей главной гостиной Дома Глухого. То было воистину царство ночи... <...> Здесь создавались пространства, бездонные, как „трещины вселенной“ (А. Мицкевич), наполненные аморфным «черным воздухом» дантова „Ада“, готовые в любой момент трансформироваться и породить любую, сколь угодно причудливую форму, которая и сама была захвачена воздействием „творящего хаоса“ – его неготовностью, его чудовищной и мглистой энергией. Форма тут всякий раз оказывается порождением беснующегося мрака – его временным сгущением, или взрывоподобной вспышкой фосфоризирующего свечения, в нем возникающего, обреченного в нем же и погаснуть, но прежде стремящегося во что бы то ни стало вырваться наружу²³. «Итак, все силы этой живописи были направлены на то, чтобы преодолеть отведенные ей стенные поверхности, расточить или взломать их. Традиционная для Нового времени замкнутость живописи в себе самой здесь решительно преодолена. Сатурн, Юдифь, ведьмы, мадридская чернь – все они с трех сторон будто штурмовали главную гостиницу Quinta, все они являлись сюда незваными гостями, чтобы либо затоптать и уничтожить гостей званых, реальных, либо увлечь их за собою в неведомые и грозные миры. Чувство опасности висит в воздухе и не оставляет того, кому противостоит Сатурн-людоед, или, если угодно, „богоглотатель“, кому угрожает меч Юдифи, на кого зыркают

²³ Прокофьев В. Н. Указ. соч. – С. 139–140.

глаза ведьм и лавиной устремляются паломники св. Исидора. <...> Нужно ли говорить, насколько повышалась здесь аппелятивная и внушающая (суггестивная) сила живописного искусства, решительно отнимавшего у зрителя, казалось бы, навечно закрепленное за ним в Новое время право быть сторонним, огражденным от излишних испытаний наблюдателем всего того, что это искусство могло представить ему. <...> Перед средневековыми росписями (кроме, разве „Страшного суда“) человек чувствовал, что его испытует суровая, но благая, более того – в принципе к нему благорасположенная, бдящая над ним, озабоченная чистотой его души небесная сила. Перед росписями Quinta человек ощущает испытующую силу Ада, или жизни <...> аду вполне уподобившейся, – враждебную подстерегающую его малейший промах, сеющую страх и соблазн. Здесь его затягивает ведьмовский хоровод, на него катится толпа-стадо, его гипнотизирует Сатурн... Воистину, все зло бездны приведено тут в движение и нацелено на него. Чтобы **выдержать такое дьявольское испытание, нужно обладать внутренними ресурсами (прежде всего твердостью и мужеством) не меньшими, чем перед божьим судом** (здесь и ниже выделено мной. – Л. С.). <...>

Исключительного напряжения вся эта живопись потребовала и от художника. Недаром именно росписи Quinta скорее всего имел в виду Федерико Гарсия Лорка, описывая неистовое действие испанского duende, когда тот, прогнав «ангела» и «дав пинка музе», «как точильное стекло сжигает кровь», «изматывает артиста», «отвергает заученную, приятную гармонию» и «нарушает все стили». Демон этот, по словам Лорки, «заставил Гойю, непревзойденного мастера серебристо-розовых тонов... писать коленями и кулаками, размазывая безобразные краски цвета вара». Демон этот заставлял его выражать ту сторону максималистского испанского художественного дара, которая издавна была направлена на искание... истины, сколь бы душевраздирающей и даже внеэстетичной та ни выглядела. <...>

В то же самое время, еще и сегодня ошеломляя и пугая в первое мгновение своей воистину «варварской» или

«бесовской», опрокидывающей все правила гармонии и все законы эстетики манерой, живопись эта вскоре, однако, начинает оказывать и другое – на этот раз **патетическое** воздействие.

Она **убеждает**, во-первых, своей абсолютной адекватностью грозному бушеванию вселенского хаоса, в котором **все настолько ужасно, что становится по-своему величественным** (как, скажем преступный Макбет или Ричард III у Шекспира), и которое, пожалуй, впервые <...> было так прямо и так осязаемо передано. <...> Она, во-вторых, **рождает опять-таки граничащее со священным трепетом восхищение художником**, который рискнул, очертя голову, броситься в самое средоточие беснующегося мрака и **не только не утонул в нем, но осилил и подчинил его разнужданность энергии своей кисти**, замесившей и как кнотом исхлеставшей корчащиеся на стенах чудовищные формы. Отсюда возникало глубоко впечатляющее ощущение титанического сражения живописца с им же самим вызванными к жизни стихиями. Отсюда рождается **высокий пафос**, пронизывающий эту своеобразную систему агрессивной и мучающей живописи, которую трудно определить иначе, нежели термином монументального трагигротеска²⁴.

²⁴ Прокофьев В. Н. Указ. соч. – С. 145–149. Здесь мне хочется высказать сомнение в удачности термина «трагигротеск». Вряд ли стоит все аномальное (а Небытие, как то, что являет себя как ужасное, страшное, отвратительное, есть аномальность в ее чистом «первичном» «виде») определять как гротескное. «ГРОТЕСК (фр. grotesque – причудливый, затейливый) – чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета, которое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы несоединимых свойств и объектов» (Эстетика: словарь. – М., 1989. – С. 68). Как видим, гротеск предполагает «чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета», но в Доме Глухого не отдельные стороны «изображаемых предметов», а все они целиком есть воплощенная не-нормальность, аномальность, Небытие, обретшее вид и форму. Для того, чтобы говорить о гротеске нужно иметь что-то негротескное, но когда эстетика всего ансамбля настраивает на художественно-эстетический опыт в русле эстетики

Эти фрагменты из работы В. Н. Прокофьева, описывающие и истолковывающие художественно-эстетический эффект, получаемый от созерцания росписей нижнего этажа Дома Глухого, – прекрасное введение в проблематику, связанную с обсуждением вопроса о возможности введения в искусство того, что мы определили как область отвергающих эстетических расположений. Росписи Дома Глухого делают оче-видным то, что эстетика отвержения не просто *может* войти в сферу художественного творчества, но что она давно уже *вошла* в нее. Росписи Гойи со всей непреложностью свидетельствуют, что в анализе феноменов художественно-эстетического отвержения мы *может* опереться не только на искусство XX века, но и на произведения (пусть и редкие) иных эпох, к которым, правда, традиционная эстетика не знала «с какого бока зайти» по причине их – с позиций классической эстетики – «неэстетичности». В. Н. Прокофьев, следуя классическому пониманию «эстетического», отмечает, что «на „**костре Гойи**“ эстетика **сторает до тла, оставляя нам взамен нечто, в ее терминах неопишное**, но тем не менее (или, может быть, именно поэтому? – Л. С.) обладающее сокрушительной силой экспрессивного и аппелятивного воздействия».

Тем самым В. Н. Прокофьев со всей наглядностью обнаруживает узость классического подхода к определению «эстетического»: живопись Гойя оказывается вне эстетического, поскольку она не вмещается в классический канон эстетики прекрасного как художественно-эстетической деятельности, нацеленной на подготовку утверждающего

отвержения, эстетики Небытия, то о гротеске говорить не приходится («сплошной» гротеск – уже не гротеск). То же и с трагедией. Если удерживать в понятии трагедия ее исконную связь с «героическим», то росписи Гойя далеки от трагедии, поскольку его росписи не показывают нам того активного начала борьбы с Небытием, которое дало бы нам повод говорить здесь о трагедии в классическом смысле слова. То обстоятельство, что созерцание росписей Дома Глухого рождает чувство неизбытного трагизма человеческого бытия в мире, еще не дает нам права отнести живопись Гойя к жанру трагедии или трагигротеска.

онтолого-эстетического эффекта. Одно из двух: или существует живопись, не оказывающая эстетического воздействия на зрителя, но оказывающая на него мощное аппелятивное и экспрессивное воздействие, то есть меняющая его настроение, воздействующая на его чувства, или же придется признать, что эстетическое не исчерпывается чувствами прекрасного и возвышенного.

На примере росписей Дома Глухого с особой очевидностью открывается специфичность художественно-эстетического отвержения по сравнению с эффектом возвышенного и необходимость в этой связи отличать страшное, ужасное, отвратительное как эффекты художественной деятельности от возвышенного (см. Приложение 7). Здесь важно отметить то обстоятельство, что вакханалия «сил тьмы», с которой приходилось иметь дело созерцателю настенных росписей Гойя, не становится предметом положительно удовольствия и не «возвышает» нас, хотя и дает чувство отрицательного удовольствия.

Отличие страшного в искусстве от страшного, настигающего нас в жизни вне искусства, состоит в том, что **в искусстве человек играет с Небытием, а в жизни – Небытие (в его ужасной, безобразной, страшной открытости) играет с ним.** В своей художественно-эстетической деятельности человек, когда он работает в горизонте эстетики отвержения, создает своего рода «клетку» для Небытия (в таких его формах как страшное, ужасное, безобразное) и тем самым создает условия для того, чтобы он мог увидеть дикого зверя Небытия вблизи, но при этом не быть съеденным этим зверем. При этом он испытывает удовольствие (негативное удовольствие) от того, что зверь не может причинить ему вреда. *Страшное здесь, однако, остается страшным, не переходя в возвышенное.* Художественный эффект от встречи с ужасным связан с тем именно, что оно самим видом своим *ужасает* (если ужасает), но так как зритель (онтически) находится вне той реальности, в которой «живет» ужас, то чувство **удовольствия** здесь возникает **не от созерцания ужасного, а от** обостренного художественно-эстетической встречей с Небытием **чувст-**

вом собственной безопасности (мне сейчас Небытие не грозит, мой разум сохраняет онтологическую дистанцию как условие разумного бытия в мире, благодаря наличию художественной дистанции, благодаря неотъемлемому от общения с произведением искусства различению происходящего «там» от происходящего «здесь», различению, прочерчивающему вокруг созерцателя магический круг, охраняющий его от Небытия, которое удерживается «там»). Встреча с Небытием до предела обостряет и тем самым делает косвенно, негативно «ощутимым» Бытие как то мета-физическое начало, как тот модус Другого, причастность к которому, собственно, и удерживает нас от безумия. Художественно-эстетическая данность Небытия есть отрицательная данность Бытия (данность того, чего лишается человек), которое в рамках отвергающего художественного опыта дано, с одной стороны, как то, что угнетается художественно-эстетическим присутствием Небытия, а с другой стороны, как то, выдвинутое во что, есть условие возможности переживания художественно-эстетической данности Небытия. Наша причастность Другому-как-Бытию делается ощутимой потому, что она (в ситуации встречи с художественно-эстетически ужасным, страшным, безобразным) ставится под вопрос событием встречи с Небытием в пространстве Вторичного, а не Первичного Мира. Ужасное, встреченное человеком в художественном мире, вызывает реакцию отшатывания, а инициированное этой встречей чувство Бытия – реакцию притяжения (влечение)²⁵. Именно то обстоятельство, что в художественно-эстетическом расположении Небытие оказывается «пропи-

²⁵ Но в созданиях подобных росписям Гойя зрителя привлекает не только опыт «интенсивности» и опыт отрицательной данности Бытия, но и удовольствие от художественного мастерства и мужества, которое есть необходимое условие создания произведений такого рода. Говоря о воздействии на зрителя живописи нижней гостиной Дома Глухого, В. Н. Прокофьев упоминает о том специфическом удовольствии, которое накладывается на возникающее при встрече с черной живописью Гойя чувство страха, ужаса и отвращения. Это удовольствие он определяет

санным» во Вторичном мире и отшатывание от Небытия здесь не несет с собой утраты, разрушения человеческой причастности Другому как Бытию, а, напротив, косвенно открывает изначальную причастность человека к Бытию как тому, что удерживает его «в сознании», делает, с одной стороны, возможным, а с другой, – онтологически ценным, созерцание художественно-эстетически ужасного, страшного, безобразного, тоскливого. Этот сложный по составляющим его элементам эффект от нацеленных на отвержение художественных творений имеет место тогда,

как «патетическое чувство», как чувство восхищения перед автором, решившимся на художественный поединок с Хаосом. По мнению Прокофьева живопись Гойя **«рождает... граничащее со священным трепетом восхищение художником, который рискнул, очертя голову, броситься в самое средоточие беснующегося мрака и не только не утонул в нем, но осилил и подчинил его разнузданность энергии своей кисти, замесившей и как кнотом исхлеставшей корчащиеся на стенах чудовищные формы. Отсюда... глубоко впечатляющее ощущение титанического сражения живописца с им же самим вызванными к жизни стихиями. Отсюда рождается высокий пафос, пронизывающий эту своеобразную систему агрессивной и мучающей живописи...»**²⁵ Высокий пафос «черной живописи» Гойя оказывается оборотной стороной ее способности «ошеломлять и пугать», вызывать чувство ужаса; более того, интенсивность «восхищения» оказывается тем больше, чем более мрачно пространство того мира, которое сформировано покрытой красочным слоем поверхностью стен гостиной Дома Глухого. Важно при этом отметить, что **восхищение** зрителя вызывает **художник**, «рискнувший» придать неопределимому, бесформенному хаосу-мраку форму и добившийся на этом пути успеха: хаос обрел адекватную себе форму, не перестав при этом быть хаосом, мрак стал «видим», но воздействие мрака на человека осталось воздействием мрака, а не света. Предмет восхищения здесь – не хаос, а художник, дерзнувший вообразить и запечатать художественным закланием на стенах гостиной само Небытие, выставив его на всеобщее обозрение. Художник одержал победу над Небытием, он нашел преэстетическую форму для Небытия и тем самым поместил его в сферу художественно-эстетического опыта, дав людям возможность увидеть ужасную горгону в «щите Персея» (в «зеркале» произведения) и не окаменеть. Восхищение здесь одновременно и восхищение совершенством воплощения отвергающего за-мысла художника и восхищение его мужеством, этическое по своей природе.

когда мы, например, созерцаем роспись главной гостиной Дома Глухого, выполненную Гойей.

Рассматривая эстетически неопознаваемый для классической эстетики феномен Гойя с позиций развиваемой нами эстетики Другого, мы можем утверждать, что на «костре Гойя» сторае не эстетика как таковая, но лишь «традиционная» эстетика. Произведения, подобные росписям Гойя, могут служить одновременно и стимулом, и материалом для осмысления понятий новой, постклассической эстетики.

2.1.6 Художник и художественно-эстетическое отвержение. Имея в виду взятую нами в качестве материала для анализа живопись Гойя (художественно-эстетический эффект от которой был артикулирован нами выше), попытаемся подробнее проанализировать ту ситуацию, в которой оказывается художник, работающий в горизонте эстетики отвержения, попытаемся прояснить, как возможно создание произведения, нацеленного на художественно-эстетическое отвержение.

Очевидно, что создание такого произведения предполагает соответствующий эстетический опыт, поскольку человек, не переживший страха, ужаса, отвращения или тоски вряд ли будет способен так воссоздать эти феномены в художественном произведении, чтобы читатель, зритель или слушатель, войдя в соприкосновение с созданным им артефактом, оказался бы – художественно-эстетически – захвачен этими чувствами. В то же время, человек, который творит артефакт должен быть свободен от власти эстетически отвергающего расположения, поскольку в этом расположении никакой творческий акт невозможен. Для творца художественного произведения, преэстетически готовящего отвергающее расположение страх, ужас, отвращение, тоска не есть то, во что он вовлечен в его собственном, Первичном Мире. Создавая артефакт, преэстетически настраивающий на эффект художественно-эстетического отвержения, автор, как первый реципиент произведения, воссоздает свой собственный негативный эсте-

тический опыт, но повторяет его в форме художественно-эстетического опыта и тем самым художественное его преодолевает: художественно-эстетически страшное страшит, но при этом не лишает человека разума, не разрушает онтологическую дистанцию по отношению к сущему, дает возможность выстоять перед лицом Небытия²⁶. Переводя страшное, ужасное, безобразное в область «художественно-данного», творец вступает с произведения в *им же самим инициированные «отношения»* и переводит *непроизвольное и непредсказуемое (эстетическое событие) в предсказуемое (до некоторой степени) художественное событие*²⁷. В результате художник *получает власть на чувством страха, ужаса, отвращения, тоски как тем, что владело им в качестве эстетического расположения.*

Человек-как-художник находится в ситуации онтического дистанцирования от парализующего творческую, созидательную деятельность воздействия ужасного, страшного, безобразного или тоскливого, для локализации которого он создает соответствующую этим феноменам преэстетическую предметность (артефакт). *Ситуация, в которой находится художник, это ситуация создания Вторичного мира.* Представляя в своем воображении страшные или ужасные предметы, художник сознает, что они даны только его воображению, но в пространстве Первичной реальности отсутствуют.

В самом начале творческой деятельности метафизическое «за» замысла как бы «не есть», не дано предметно, оно лишь осознается как некое мучительное состояние,

²⁶ С Небытием как онтолого-эстетическим «за» замысла художник может иметь дело постольку, поскольку он *создает преэстетическое тело-для-Небытия (или, в другом случае, – тело-для-Ничто), следовательно, для него ужасное, страшное, тоскливое и безобразное находятся как бы «за стеклом», отделяющим Первичный Мир от Вторичного, художественного мира.*

²⁷ Мы говорим «до некоторой степени», поскольку опыт художественно-эстетического отвержения, с одной стороны, сознательно готовится, а с другой – его достижение остается лишь возможным результатом деятельности. Художественно-эстетическая деятельность произвольна, ее результат – произволен.

требующее своего воплощения-воссоздания в артефакте как предметном выражении-исполнении «за» замысла.

2.1.7 Художественно-эстетическое отвержение и его антропологический смысл. Работая на эстетику отвержения, художник тем самым идет против веками культивированной классической поэтикой и эстетикой нацеленности искусства на производство «положительного» эстетического эффекта и стремится вызвать у реципиента не чувство удивления, восхищения, полноты, гармонии, но **шок**, духовное потрясение²⁸.

Страшное, ужасное, безобразное, упакованное (и тем самым онтически нейтрализованное) в форму художественного произведения, одновременно и отталкивает от себя (в силу того, что отвергающие расположения оспаривают наше бытие как понимающее в мире бытие) и влечет к себе как что-то особенное, необычное, Другое. Читатель (слушатель, зритель) в опыте художественно-эстетического отвержения как бы «отслаивает» предельную *интенсивность* чувства от данности Другого как Небытия. Другость Другого в опыте художественного восприятия сохраняет свою действенность, в то время как его онтическая действительность нейтрализуется. То, что Небытие располагает в пространстве Вторичного Мира артефакта, имеет принципиальное значение для его действительности в качестве отвергающей человеческое бытие-в-мире силы, но не может повлиять на радикальную инаковость Небытия²⁹.

²⁸ В. Н. Прокофьев, описывая монументальную живопись в Доме Глухого, употребляет для их характеристики такие эпитеты: «необыкновенная», «исключительная», «трудно постижимая», «интенсивная», «исступленная», «приводящая в ужас», «трагическая», «черная», «шоковая», «секущая страх», «ошеломляющая», «пугающая», «неописуемая», «обладающая сокрушительной силой экспрессивного и аппелятивного воздействия» и т. п.

²⁹ Отсюда понятно значение «рамки», отделяющей «художественное» от мира нашего повседневного бытия, для художественного творчества. Попытки некоторых художников XX века разрушить границу, отделяющую искусство от жизни, ведут к разрушению искусства как особого рода эстетической деятель-

Таким образом, эстетика художественно подготовленного отвержения, в нашем ее понимании, не только (и не столько) нацелена на то, чтобы уязвить клишированное культурой сознание с привычным для него набором положительных ценностей, сколько на то, чтобы открыть ему ту поистине страшную для него истину, что Небытие и Ничто не «где-то там», а здесь, в нем самом, и тем самым хотя бы на миг вырвать ее из анемичной повседневности, где нет ни Бытия, ни Небытия, а есть что-то среднее, «не то, не сё», не жизнь – не смерть, не истина – не ложь, не прекрасное, не безобразное...

В добавление к уже сказанному, мы хотели бы указать на то, что эстетика отвержения в сфере художественной деятельности выполняет (во многих случаях) функцию эффективного механизма *социально-психологической адаптации*, позволяющего снять эмоциональную напряженность, глубоко запрятанную «тревожность» современного человека посредством ее актуализации и художественно-эстетической интенсификации в экзистенциально безопасной (в художественно-эстетической) ситуации. Здесь он может отдаться тому, что в его повседневной жизни он вынужден подавлять как деструктивные в плане его успешного социального функционирования чувства беспричинного страха, тоски, отвращения. Вполне допустимо будет предположить, что произведения, созданные в горизонте эстетики отвержения, способствуют приспособлению человека к жизни в ситуации неопределенности, которой характеризуется жизнь человека в современном мире, позволяя ему освободиться от излишнего напряжения, сбросить тревожность и подсознательный страх, выплеснув его в переживании художественно-эстетически страшного, ужасного, отвратительного...

В европейской эстетике второй половины XX века понимание художественного произведения как лекарства

ности. В этом отношении весьма показателен опыт концептуалистов, обнаруживающий «естественную» границы искусства как художественно-эстетической деятельности.

от страхов и ужасов характерно для Ю. Кристевой, которая полагает, что задача искусства – отвергать низменное, очищать от скверны. Эффективность искусства, а ближайшим образом – литературы проверяется (по мнению Ю. Кристевой) тем грузом бессмыслицы, кошмаров, мерзости, ужасов, который она может вынести «на себе». В этой основной для себя функции очищения от скверны, искусство, по ее мнению, пришло на смену религии; если физически отвратительное исторгается посредством рвоты, то духовно мерзкое отторгается искусством – духовным аналогом физических спазмов³⁰. Развитие эстетического на почве отвратительного имеет своей целью предохранить «Я» посредством конвульсивной разрядки, крика, тошноты. Мерзкое расположено на границе небытия и галлюцинации, той реальности, которая, если ее не признать, уничтожит личность³¹.

Для заблудившегося в катастрофическом пространстве существования индивида литература является единственным средством самосохранения, полагает Ю. Кристева. Освобождающий эффект, сопровождающий чтение, имеет своим основанием рационализацию ужасного, страшного, мерзкого; человек припоминает пережитый ужас и начинает испытывать удовольствие, догадывается, что гадкое – не объективно, это лишь граница двусмысленности, смесь суждения и аффекта, знака и пульсации. Тогда границы означаемого – ужаса – начинают таять, художник спасается путем своего рода эстетической терапии. Творческое «Я» кристаллизуется в эстетическом бунте против ужаса. Отвращение – катарсис – творческий экстаз – такова структура творческого процесса. Литература – высшая точка, где отвратительное рушится в сиянии красоты³². *Катарсис есть акт превращения отвратительного – в прекрасное, ужасного и страшного – в возвышенное, по-*

³⁰ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 117.

³¹ Там же. С. 118.

³² Там же. С. 120–121.

средством замещения фобий через письмо. «Кристева считает страх первичным аффектом. Многочисленные фобии, страхи (смерти, кастрации и т. д.) – метафоры нехватки, замещение которых осуществляется посредством фетишей. Высший фетиш – язык: письмо, искусство вообще – единственный способ если не лечить фобии, то, по крайней мере, справляться с ними; писатель – жертва фобий, прибегающая к метафорам, чтобы не умереть от страха, но воскреснуть в знаках. В литературе фобии не исчезают, но ускользают под язык. Таким образом, согласно Кристевой, культура продуцируется субъектом отвращения, говорящим и пишущим со страху, отвлекающимся от ужаса посредством механизма языковой символизации. Наиболее сильная форма подобного отвлечения – языковой бунт, ломка, переделка языка в постмодернистском духе»³³. «Черные», шокирующие артефакты, вовлекая читателя, зрителя, слушателя в художественно-эстетическое переживание страшного, мерзкого, ужасного помогают ему (и здесь с Ю. Кристевой можно согласиться) освободиться от подсознательных страхов, которые «разряжаются» в экзистенциально безопасной для реципиента ситуации потребления «художественного продукта», когда сохраняется художественная дистанция по отношению к отвергающим феноменам.

Не входя здесь в критический анализ воззрений Ю. Кристевой на ту роль, которую играет в искусстве отвратительное, страшное, ужасное, отметим, что ее концепция, на наш взгляд, страдает односторонностью: сведение искусства к способу спасения от фобий, игнорирует те расположения, которые мы относим к эстетике утверждения и художественно-эстетическое воссоздание которых всегда составляло эстетическую основу искусства.

Для концепции Ю. Кристевой характерна попытка описать опыт искусства на языке психоаналитической традиции и дать соответствующую (психоаналитическую) транскрип-

³⁰ Маньковская Н. Б. Указ. соч. – С. 121.

цию искусства, что, без сомнения, обогащает наше видение феномена искусства, но в то же время уводит в сторону от его онтологического прочтения. Не отрицая терапевтического аспекта художественного творчества и художественного восприятия, мы рассматривает терапевтические функции искусства как побочный эффект художественно-эстетического события.

Что в итоге? Анализ соотношения эстетического и художественно-эстетического опыта в области отвергающих расположений приводит нас к важному выводу: **из всех форм деятельностного отношения к эстетическим расположениям только художественно-эстетическая деятельность, опирающаяся на художественную предметность произведения, позволяет человеку занять активную позицию по отношению к таким отвергающим человеческое бытие модусам чувственной данности Другого как Небытие и Ничто.** Ни эстетическое паломничество, ни эстетическое действие, разворачивающие свои преэстетические возможности в пространстве Первичного Мира, не могут иметь дела с Другим как Небытием или Ничто, не могут практиковать его как цель эстетической деятельности. Такой способностью человек обладает лишь в сфере художественно-эстетической деятельности (хотя и здесь деятельность направленная на Небытие и Ничто может практиковаться не во всех видах искусства), где художественно-эстетические встречи с Небытием оборачивается не только онтически нейтрализованной реакцией отшатывания, оставляющей «место» для отрицательного опыта Бытия в феномене «предельно интенсивного чувства». При этом необходимо осознавать, что благодаря онтической нейтрализации в художественно-эстетической деятельности негативных последствий чувственной данности Небытия и Ничто, человек и в этой разновидности эстетической деятельности стремится к чувству Другого, к опыту интенсивного чувства (а не к Небытию или Ничто). В художественно-эстетической деятельности в горизонте эстетики отвержения человек в конечном счете стремится к утверждению (пусть косвенному) в Бытии, а не к падению в Небытие.