

2. 2. Утверждающие эстетические расположения и художественное произведение

Вопрос, направляющий наше исследование во второй главе, – это вопрос о соотношении эстетического (во всем многообразии утверждающих и отвергающих расположений Другого) и художественного опыта. Выше, на материале эстетики отвержения (2.1), ставился и решался вопрос о том, могут ли отвергающие эстетические расположения подготавливаться в рамках художественно-эстетической деятельности и если могут, то какие именно, каков будет их онтолого-эстетический характер и как соотносятся отвергающие эстетические эффекты вне искусства и в искусстве. Применительно к эстетике утверждения в искусстве эти вопросы приобретают такой вид:

1) Будет ли эффект от созданного художником произведения эстетическим или художественно-эстетическим в том случае, когда эстетический телос его деятельности лежит в области эстетики утверждения? Если этот эффект следует охарактеризовать как художественно-эстетический, то в чем именно заключено его отличие от эстетического эффекта в тех ситуациях, которые могут быть охарактеризованы как ситуации онтолого-эстетического утверждения? Как именно преломляет (если преломляет) онтолого-эстетическую конституцию утверждающего художественного опыта то, что он оказывается замкнут на артефакт, который становится здесь преэстетическим условием эстетического события? Вопрос этот приобретает для нас особую актуальность после того, как в разделе 2.1 мы пришли к выводу, что *отвергающие эстетические расположения не могут быть телосом художественной деятельности, в то время как художественно-эстетические отвергающие расположения могут входить в эстетический замысел художника.*

2) Может ли творец художественного произведения иметь эстетической целью своей деятельности не только «прекрасное» и «возвышенное», но и такие утверждающие расположения как «ветхое», «мимолетное», «беспричинно

радостное», «затерянное», «юное», «древнее», «большое» и т. п.? Ответ на этот вопрос предполагает движение в двух направлениях: а) рассмотрение принципиальной возможности/невозможности достижения в рамках художественно-эстетической деятельности *утверждающих эстетических эффектов, выходящих за рамки «прекрасного» и «возвышенного»; б) обследование практики различных отраслей художественного творчества на предмет выяснения тех художественно-эстетических возможностей, которые предоставляют его творцу и реципиенту отдельные виды искусства. Такое обследование позволит выявить ограничения, накладываемые на многообразие утверждающих эстетических расположений материалом, в котором художника воплощает свой творческий замысел.*

221. Эстетика утверждения: эстетическое и художественно-эстетическое расположение.

Эстетика утверждения и миф о Пигмалионе. Вопрос о соотношении эстетического и художественно-эстетического феноменов, на первый взгляд, решается просто: художник создает, а реципиент воспринимает произведение, преэстетически нацеленное на утверждающий эстетический эффект (классическая эстетика определяла этот эффект в терминах «прекрасного» и «возвышенного»). При таком подходе к данному вопросу получается, что прекрасная статуя, картина, песня..., вовлекаясь в эстетическое событие, играют ту же роль внешнего референта утверждающего эстетического расположения, что и причудливой формы скала, величественный ландшафт или пение соловья, а потому с эстетической точки зрения ничем не отличаются от утверждающих расположений, чьим референтом выступают предметы, специально не предназначенные для подготовки эстетического события.

В этом случае между утверждающими и отвергающими художественно-эстетическими расположениями обнаруживается существенное различие. Если в эстетике отвержения *артефактичность (художественность) внешнего референта оказывается необходимым условием самой*

возможности **созерцания** предмета, в теле которого кристаллизовалось открывшееся в точке эстетического события Небытие (условием, без которого невозможно практиковать активное, деятельностное отношение к отвергающим эстетическим феноменам), то в расположениях эстетики утверждения (юное, ветхое, старое, затерянное, маленькое, большое, прекрасное, возвышенное...), где онтолого-эстетическая дистанция не разрушается, а укрепляется, артефактичность предмета (его выделенность в пространство «художественно данного»), вовлеченного в эстетическое расположение, не несет на себе той конституирующей художественно-эстетическое расположение нагрузки, которую несет на себе артефакт в экономии отвергающего эстетического расположения. Сознание принадлежности артефакта и его художественного мира к отделенному от воспринимающего лица Вторичному миру расщепляет онтологический и онтический моменты отвергающего расположения и тем 1) дает возможность и творцу, и реципиенту занять активную позицию по отношению к неподдающимся «приручению» феноменам эстетики отвержения¹⁰¹. Кроме того, сознание принадлежности артефакта к отделенному от воспринимающего лица Вторичному миру 2) *изменяет характер самого эстетического переживания*, так что художественно-эстетическое чувство ужаса, страха или отвращения хотя и остается чувством ужаса, страха или отвращения (а не чего-то иного), но вместе с тем становится иным, проходя через эстетически модифицирующее его художественное произведение.

Теперь нам надлежит выяснить, какую роль в *утверждающем* эстетическом расположении играет то обстоятельство, что внешний референт здесь есть не предмет природы и не подручный предмет, а артефакт, художест-

¹⁰¹ Уточним: в разделе 2.1 речь шла, разумеется, не о том, как в ходе художественно-эстетической деятельности человек «приручает» Небытие, а о том, как он «ловит» его в артефактические силки, «сажает в клетку» и созерцает «посаженное за решетку» Другое-как-Небытие: артефакт здесь — это и *ловушка*, и *клетка* для отвергающих модусов чувственной данности Другого.

венное произведение? Какое значение это имеет для того, что мы чувствуем, когда созерцаем в одном случае прекрасную статую (то есть ту статую, которая оказалась втянутой в точку эстетического события), а в другом — прекрасную женщину? *Что нового вносит в эстетическую ситуацию и эстетическое расположение артефактичность внешнего референта в рамках эстетики утверждения как одного из двух полушарий эстетической «сферы»?*

Прежде всего, следует заметить, что художественное произведение, чьим телосом выступает тот или иной утверждающий эстетический эффект, выполняет две функции одновременно: оно служит «приглашением» Другого и его временным «жилищем»¹⁰² («постояльцем двором»), куда Другое иногда «заглядывает», обретая ту или иную эстетическую форму, так или иначе располагаясь в сущем. Напомним, что именно создание вещи, служащей преестетическим условием свершения эстетического события и пространственно локализованном месте встречи с Другим, дало нам основание для определения эстетических феноменов, связанных с художественной активностью реципиента, в качестве *художественно-эстетических* расположений. Здесь важно то, что художественное произведение изначально являет себя как потенциальное «жилище» Другого, то есть художественное произведение изначально создается как «место встречи» с Другим, особенным.

Эта «изначальная» предназначенность вещи как артефакта к тому, чтобы быть местом внешней локализации Другого как Бытия (мы сейчас говорим об утверждающих расположениях), ее принадлежность к *третьей реальности* как реальности отличной и от мира наличных и подручных вещей (чувственно-предметный мир) и от мира идеальных предметов (числа, концепты, теоретические по-

¹⁰² Артефакт выполняет роль узилища, «клетки» для Другого в области художественно-эстетического *отвержения*, но при подготовке встречи с Другим как Бытием на первый план с необходимостью выходит уже не защита от Небытия, чтобы созерцать его художественно-эстетическую данность, а что-то другое...

строения...), не может не сказываться на характере самого эстетического чувства. Как и в ситуации художественно подготовленной встречи с Другим как Небытием или Ничто, мы здесь имеем дело не просто с изменением онтической дистанции по сравнению с эстетическим расположением, не опосредованным художественным произведением, но так же и изменением самого характера отношения человека к тому, что происходит в точке эстетического события. Происходящее в нем, оказывается отнесенным к реальности артефакта как двойного, символического образования, совмещающего в себе принадлежность к вещам Первичного мира и вместе с тем, выводящего реципиента в особый художественный, воображаемый, Вторичный Мир в силу чего онтическая дистанция между воспринимающим артефакт человеком и тем художественным элементом артефакта, который и делает его художественной вещью, оказывается бесконечной, непреодолимой: если артефакт есть предмет, исполняющий *только эстетические надежды и желания* (ведь он онтически отделен от Первичного Мира), то и чувство, возникающее в процессе общения с ним, будет иметь чисто эстетический характер в то время как в жизни вне искусства эстетическое переживание может переплетаться с иными, неэстетическими переживаниями, поскольку вещь как предмет эстетического переживания тут не отделена от нее же самой как вещи, принадлежащей к окружающему человека миру подручного и наличного.

Между, скажем, переживанием прекрасного в акте созерцания скульптуры, изображающей женское тело, и восприятием красоты женщины, принадлежащей Первичному Миру, легко обнаружить следующее различие: если созерцание скульптуры как артефакта, подобия *исключает саму возможность* вступить с предметом в неэстетические, а, допустим, дружеские или любовные отношения (то что называется «поближе познакомиться»), то эстетическое чувство к «женщине из Первичного мира» *не может в той или иной мере не переплетаться с желаниями и стремлениями неэстетического характера.*

Переживание красоты артефакта (например, скульптуры) оказывается эстетически более «чистым» (произведенным в «лабораторных условиях»), чем переживание прекрасного в том случае, когда оно относится к реальному существу из Первичного Мира. Эстетический опыт «в полевых условиях» нередко приводит к различным жизненно-практическим, этическим коллизиям, что исключено в ситуации художественно-эстетического опыта, отсекающего возможность его трансформации в чувство и действие иного, неэстетического порядка¹⁰³.

В очерке А. П. Чехова «Красавицы» рассказчик описывает две встречи с Неотразимой Красотой в образе юных девушек и то, какие чувства и мысли рождались у него и у других людей, созерцавших этих прекрасных и ни в чем не похожих друг на друга девушек. Вторая из красавиц, описанных в рассказе, встретила рассказчику во время короткой остановки поезда на маленькой железнодорожной станции (это была, по предположению рассказчика, дочь начальника станции). Девушка привлекла внимание пассажиров, прогуливающихся по платформе, среди которых был и молодой офицера, случайный попутчик

¹⁰³ Сказанное, разумеется, не означает, что художественное произведение (особенно литературное произведение) не может быть воспринято как интересное и (или) ценное не с эстетической, а с какой-то другой (интеллектуальной, религиозной, партийной и т. д.) точки зрения. Другое дело, что такого рода реализация произведения не тождественно его актуализации в качестве художественного произведения. Речь идет о том, что в том случае, когда мы имеем дело с эстетическим опытом, кристаллизованным в теле художественного произведения, художественное произведение как артефакт, как особая вещь гарантирует чистоту эстетического переживания от привнесения в него такого рода чувства, которое привело бы к смешению эстетического отношения к предмету с неэстетическим. Другими словами, смысловое содержание художественного произведения может быть использовано в неэстетических целях, но сам артефакт, — артефакт как единство чувственного, воображаемого и смыслового, как проработанная замыслом художника материя (как особая вещь среди вещей), — находится по ту сторону житейских потребностей, интересов и действий.

повествователя, с которым как раз и связан любопытный с точки зрения занимающего нас вопроса эпизод: «Проходя мимо станционного окна, за которым около своего аппарата сидел бледный рыжеволосый телеграфист с высокими кудрями и полинявшим скуластым лицом, офицер вздохнул и сказал:

– Держу пари, что этот телеграфист влюблен в ту хорошенькую. Жить среди поля под одной крышей с этим воздушным созданием и не влюбиться – выше сил человеческих. А какое, мой друг, несчастье, какая насмешка, быть сутулым, лохматым, сереньким, порядочным и неглупым, и влюбиться в эту хорошенькую и глупенькую девочку, которая на вас ноль внимания! Или еще хуже: представьте, что этот телеграфист влюблен и в то же время женат и что жена у него такая же сутулая, лохматая и порядочная, как он сам... Пытка!¹⁰⁴»

Чеховский офицер, делая замечание о гипотетической любви бледного телеграфиста к белокурой красавице, выразил также и свое собственное переживание: девушка случайно встреченная ими на платформе, будь эта встреча не так мимолетна, поставило бы в сходную ситуацию и его самого, и, пожалуй, любого мужчину.

В чем драматичность этой ситуации? В том, что к эстетическому переживанию Красоте (а речь у Чехова идет именно о чувстве неотразимой Красоты, о чувстве безусловно прекрасного, а не более или менее красивом) в образе молоденькой девушки примешиваются иные, неэстетические чувства: у мужчины – эротическое влечение и жажду обладания, у женщин – ревнивое чувство. Эти чувства видоизменяют чувство красоты и примешивают к эстетическому влечению влечение иного рода. Причем неотразимость Красоты красавицы во сто крат усиливает (для мужчины) – осознание невозможности не добиваться ее внимания при ничтожности шансов на взаимность со стороны девушки, вызывающей всеобщее поклонение.

¹⁰⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т.; Соч.: В 18 т. – М., 1974–1982. – Т. 7. – С. 166.

Встреча с такой Красотой сопровождается печалью и ревностью и для мужчин и для женщин, оказавшихся поблизости от нее.

Как видим, неэстетический элемент проникает в переживание Красоты даже в заведомо выигрышный с эстетической точки зрения ситуации краткого, не могущего иметь житейского продолжения, свидания с Красотой. Перерастание восхищения в эротически окрашенное влечение к Красоте и сопровождающую его, как тень, ревность, здесь нейтрализовано краткостью и случайностью встречи с красавицей, но даже и в этой ситуации внеэстетический, онтический момент все же присутствует, так что чувство офицера заведомо более сложно по составляющим его элементам, чем то чувство и тот восторг, который он мог бы испытать в ситуации созерцания прекрасной скульптуры. Отсюда вытекает разнонаправленность устремлений того, кто встретил прекрасную женщину и того, кто открыл для себя прекрасное произведение искусства: один тяготеет к тому, чтобы «спрятать» предмет созерцания от окружающих, другой, напротив, захочет поделиться своим восторгом с ближними и дальними и будет счастлив, если они разделят с ним его чувство.

В качестве экстремального случая, в качестве своего рода мифологического первообраза патологической метаморфозы художественно-эстетического опыта (подтверждающее только что высказанное нами по логике «от противного» суждение об отличии эстетического от художественно-эстетического опыта), можно рассматривать ситуацию влюбленности в статую ее создателя или случайного созерцателя, как если бы она была не артефактом, а живым человеком. Мы, разумеется, имеем ввиду миф о Пигмалионе, который со всей определенностью указывает на границу художественно-эстетического и эстетического опыта¹⁰⁵. Вот эта история в изложении Н. А. Куна: «Пигмалион ненавидел

¹⁰⁵ Этот миф послужил основой для целого ряда художественных произведений, в которых обыгрывается тема мифа о Пигмалионе и Галатее (драма Руссо, рассказ Й. Я. Бодмера, стихотво-

женщин и жил уединенно, избегая брака. Однажды сделал он из блестящей, белой кости статую девушки необычайной красоты. Как живая стояла эта статуя в мастерской художника. Казалось, что она дышит; казалось, что вот она двинется, пойдет и заговорит. Целыми часами любовался художник своим творением и полюбил наконец созданную им самим статую. Пигмалион обнимал ее; он целовал ее холодные, жесткие уста, разговаривал с ней, как с живой, называя самыми нежными именами. Он дарил статуе драгоценные ожерелья, запястья и серьги, одевал ее в роскошные одежды, украшал голову венками из цветов и сделал ей ложе из сидонского пурпура. Как часто шептал Пигмалион:

— О, если бы ты была живая, если бы могла отвечать на мои ласки, на мои речи, о, как был бы я счастлив!

Но статуя была нема»¹⁰⁶.

Ситуация Пигмалиона — это ситуация нарушения границы художественного отношения. В ситуации Пигмалиона описывается переход от художественно-эстетического восприятия произведения искусства к его восприятию как предмета Первичного Мира. Согласно древнегреческому преданию Пигмалион приносит жертву Афродите и та оживает прекрасную статую. «О счастье, о радость! Статуя ожила. Бьется ее сердце, в ее глазах светится жизнь. Слава великую богиню любви Афродиту и полный благодарности ей за то счастье, которое она ему послала, Пигмалион в восторге обнял прекрасную девушку, спустившуюся к нему с пьедестала. Зарделась она от девичьего стыда и глазами, полными любви, взглянула на художника»¹⁰⁷. Из мира подобию статуя вступает в «мир людей». Оживление статуи — это чудо, свершаемое богиней. Но чудо оживления лишь материализует то, что в переживании Пигмалиона уже

рение Шлегеля, комедия Б. Шоу, кантата И. К. Ф. Баха, опера Рамо и Керубини, оперетта Зуппе «Прекрасная Галатей»; в России тема ожившего портрета и любви к ожившей женщине была реализована А. Н. Толстым в повести «Граф Калиостро», по мотивам которой М. Таривердиев написал одноименную оперу).

¹⁰⁶ Кун Н. А. Указ. соч. — С. 55.

¹⁰⁷ Там же. — С. 56.

ожило. Это событие, этот переход от восприятия статуи как статуи, к восприятию ее как девушки, первоначально совершил сам Пигмалион, осуществивший переход от художественно-эстетического к эстетическому восприятию высеченной им из камня девушки (то есть воспринимавший ее так, как если бы она была реальной девушкой необыкновенной красоты). «Целыми часами любовался художник своим творением и полюбил наконец созданную им самим статую». Здесь важна разница между словами «любовался» и «полюбил». До тех пор пока художник *любовался* статуей, он пребывал в сфере художественно-эстетического переживания, *полюбив* ее, он перешел «Рубикон»; перед ним уже не *прекрасная статуя* девушки (которой можно любоваться только как статуей), а *прекрасная девушка*, которая окаменела, превратившись в холодную статую. Пигмалион любит прекрасную девушку и любя ее, любясь ей, он хочет обладать ей как женщиной. Здесь сила творческая и сила художественно-эстетического созерцания превращается в магическую, волшебную силу, посредством которой Пигмалион, опираясь на помощь расположенной к нему Афродиты, оживляет статую.

Таким образом, мы видим, что переход из области художественно-эстетического в область эстетического свершился раньше, чем Пигмалион вознес свою молитву Афродите и раньше, чем было совершено чудо физического оживления статуи. Очевидно и то, что с точки зрения специалиста-психиатра действия критского художника должны были бы быть квалифицированы как патологические, но нас с данным случае не интересует психиатрический подход к ситуации Пигмалиона, для нас казус Пигмалиона — это указание на границу, разделяющую художественно-эстетический и эстетический опыт: нарушение границы всегда есть косвенное указание на границу, на то, что граница все-таки существует.

222. Многообразие утверждающих эстетические расположения и их «присутствие» в художественно-эстетической деятельности.

Вопрос, подлежащий рассмотрению в этом разделе, – это, во-первых, вопрос о достижимости/недостижимости в результате художественно-эстетической деятельности утверждающих расположений, которые выходят за рамки эстетики «прекрасного» и «возвышенного», и, во-вторых, вопрос о том, какие именно утверждающие расположения могут практиковаться в тех или иных видах искусства.

1. Возможность утверждающих художественно-эстетических расположений по ту сторону эстетики прекрасного и возвышенного. Прежде всего, отметим, что уже со времен поздней античности, наряду с категоризацией феноменов искусства через понятие прекрасного, в европейскую культуру вошло и понятие «возвышенного». Появление понятия «возвышенного» в сознании человека позднеантичного общества было симптомом кризиса античного мирозерцания, опиравшегося, вплоть до появления сочинения Псевдо-Лонгина, на категорию прекрасного. Правда в полный голос понятие возвышенного зазвучало на агоре европейской культуры уже в новое время, когда из области риторики (Псевдо-Лонгин) оно перешло в поле философии и стало применяться как для определения эстетически значимых феноменов природы, так и для характеристики артефактов. С момента конституирования эстетики как особой философской дисциплины было признано, что чувство возвышенного суть чувство, которое не просто может быть признано «тонким», «эстетическим» чувством (в отличие от лишенных духоносности чувств и «грубых удовольствий»), но и тем чувством, которое входит в область эстетических эффектов, производимых искусством (так И. Кант, иллюстрируя свой анализ возвышенного, ссылается не только на природные феномены, но и на архитектурные памятники, в частности, он упоминает собор св. Петра в Риме и египетские пирамиды; так для романтиков олицетворением возвышенного стал готический со-

бор и средневековый замок). Эпоха романтизма уже рассматривала «возвышенное» как важнейшее понятие своей эстетической и философской программы. В наши дни категория возвышенного переживает новое рождение в работах мыслителей постструктуралистского и постмодернистского направления (Ж. Лиотар, Ю. Кристева).

Таким образом, уже с семнадцатого, и особенно с середины восемнадцатого столетия прекрасное утрачивает «монополию» на эстетическое в европейской эстетике¹⁰⁸. Введение в круг эстетических представлений «возвышенного» открыло возможность дальнейшего расширения (расширения как в художественно-эстетической практике, так и в философской теории эстетического) эстетических горизонтов сознания. Если произведение искусства не обязательно должно быть прекрасным, но может быть также и возвышенным по его художественно-эстетическому воздействию на реципиента, то нет оснований априори отказывать артефакту в том, что своим побуждающим истоком и своей конечной целью он может иметь такое эстетическое чувство, которое невозможно отождествить ни с чувством прекрасного, ни с чувством возвышенного. Эстетика Другого как раз и представляет собой попытку расширить горизонт эстетического опыта. В рамках этой теории вводится ряд новых концептов, позволяющих перевести «немой» опыт в «мой» и тем самым способствовать интеллектуальному «оживанию», артикулированию человеком особых (эстетических) модусов его расположенности в мире. Феноменология эстетических расположений дает человеку концептуальный инструмент для того, чтобы не только испытывать, переживать эстетическое, но и практиковать его в эстетической деятельности.

¹⁰⁸ Создание произведений в горизонте эстетики возвышенного имеет столь же долгую историю как и творчество в горизонте прекрасного, но одно дело, иметь что-то в опыте и совсем другое – выделить это что-то, назвать это что-то по имени, сконцентрировать на нем внимание.

Теория эстетических расположений рассматривает эстетику утверждения (катарсическую эстетику) как обширную область эстетических феноменов. В ней, помимо прекрасного и возвышенного, находит себе место еще целый ряд (ряд незавершенный) эстетических расположений: таких как «ветхое», «мимолетное», «юное», «беспричинно радостное», «маленькое», «большое», «затерянное» и др. Выход за рамки ограниченного набора классических эстетических категорий ставит эстетика-как-картографа перед необходимостью определить отношение этих новых для эстетики феноменов к преэстетической действительности художественного произведения, к его цели, к тому, что определяет не его предметно-содержательную, а его собственно эстетическую целостность и действительность.

Очевидно, что с точки зрения онтологической возможности актуализации утверждающих расположений в рамках художественно-эстетической деятельности вопрос решается положительно (утверждающие расположения влекут к созерцанию, пред-оставляют мир человеку, а не работают на разрушение онтологической дистанции). Но зато приобретает особую остроту вопрос об онтических ограничениях, накладываемых на эстетическую действительность художественных произведений тем материалом, который используется в том или ином виде искусства.

Но прежде чем перейти к вопросу о возможности/невозможности практикования тех или иных эстетических эффектов в различных видах искусства, нужно выяснить, нет ли среди утверждающих расположений таких, которые не могут преэстетически подготавливаться посредством создания артефактов ни в одном из искусств.

В качестве пробного камня возьмем такое эстетическое расположение как «беспричинная радость», которое, подобно тоскливому или ужасному расположениям, захватывает все сущее в целом, не локализуясь в каком-то особенном предмете или группе предметов и, следовательно, не может связываться с определенными, выделенными из множества вещей предметами, на которые человек

мог бы указать как на причину его «радости»¹⁰⁹. Беспричинная радость не может кристаллизироваться в отдельном предмете, она захватывает весь окружающий человека мир. А раз так, у исследователя закономерно возникает вопрос о возможности достижения «беспричинно радостного» в рамках художественно-эстетической деятельности, имеющей дело с определенной вещью, с артефактом.

Может ли расположение, по определению не имеющее определенного внешнего референта, иметь в качестве своего внешнего референта определенную вещь, артефакт?

Конечно, нельзя сказать, что «беспричинная радость» как расположение не имеет соответствующих коррелятов в мире сущего; нет, она (подобно прекрасному, ветхому, затерянному и другим расположениям) их имеет. Но дело в том, что предметы, служащие преэстетическим стимулом для «беспричинной радости», не могут быть выделены и перечислены, поскольку преэстетическим поводом к беспричинной радости могут быть не просто любые предметы, но все предметы, попавшие в сферу влияния актуальности события беспричинной радости. Как автореферентное расположение «беспричинная радость» не имеет определенного референта в окружающем человека мире¹¹⁰.

¹⁰⁹ О феномене беспричинной радости см. Приложение 1, а также в кн.: Лишаев С. А. Эстетика Другого. С. 224–231.

¹¹⁰ Эстетическое удовольствие (радостное чувство), сопровождающее переживание ветхого, затерянного, прекрасного, юного... (в рамках эстетики безусловного), также «беспричинно», «беспредметно» и онтологически «позитивно» как и беспричинная радость: его возникновение не может быть с необходимостью выведено из свойств объекта восприятия или из определенного состояния воспринимающего соответствующее явление человека, но при этом такого рода эстетическое удовольствие (благодаря его локализации в специфической предметности) осознается нами не просто как «радость» и «полнота», но именно как «ветхое», «прекрасное», «затерянное», «возвышенное»... Например, эстетический опыт «ветхого» увязывается с предметами, маркированными (в языке), благодаря их «внешним данным» как «ветхие предметы». Ветхие предметы в рамках эстетического события воспринимаются как эстетически ветхие, но «беспричинно радостное» не может быть увязано с какой-то специфической группой пред-

В точке «беспричинной радости» все вещи, все сущее внезапно начинает как бы светиться. Но поскольку все вещи становятся радостными, то беспричинно радостное может презстетически подготавливаться в рамках художественно-эстетической деятельности, нацеленной на создание артефактов, презстетически работающих на одно из утверждающих эстетических расположений.

Таким образом, хотя предметные поводы к феномену беспричинной радости могут быть самыми разнообразными, но в любом случае – это будет такого рода предметность, которая служит презстетическим стимулом для утверждающих, а не отвергающих расположений. Черпая из источника эстетики утверждения презстетически прекрасную, возвышенную, юную и тому подобную предметность в целях пробуждения не какого-то определенного утверждающего расположения, а эстетики утверждения как таковой, художник как раз и работает в эстетическом горизонте беспричинно-радостного.

Как выглядит, как воспринимается мир в лучах такой радости? Если художник имел этот опыт, и если ему удалось передать вибрацию мира в лучах чувства радостной полноты бытия артефакту и вещам, помещаемым им во Вторичный, художественный Мир, то его произведение может послужить презстетическим стимулом к возникновению аналогичного неопределенного, свободно-летающего чувства радости, которое, пробудившись в процессе художественного восприятия и относясь первоначально к артефакту и тому миру, который возник в воображении реципиента, способно захватить и Первичный Мир. Чем же тогда будет произведение, послужившее почвой, на которой зародилось это чувство? Оно не будет его причиной, но оно будет презстетическим поводом «беспричинно-радостного» как художественно-эстетического расположе-

метов, с определенной конфигурацией пространства, поскольку в не существует вещей, которые мы могли бы назвать «радостными» и которые личный или культурный опыт был бы способен удерживать как презстетически радостные вещи.

ния. Беспричинная радость имеющая «причину» – не есть беспричинная радость. Но беспричинная радость, проросшая как специфическое настроение из переживания Другого как Бытия в процессе восприятия художественного произведения (прекрасного, возвышенного, юного, мимолетного...) – событие, которое можно помыслить и можно пережить.

Таким образом, мы полагаем, что если беспричинно радостное не может быть телосом художественной деятельности «напрямую» (она достигается лишь опосредованно, через производство других эстетических феноменов), то это потому, что в искусстве мы имеем дело с артефактом. Другими словами, беспричинная радость как эффект восприятия художественного произведения, то есть как радость, родившаяся на острие усилий художника и реципиента, не будет той же самой беспричинной радостью, которая пусть редко, но посещает человека в жизни вне искусства. «Художественно инициированная радость» отлична от беспричинной радости как эстетического феномена. Соотношение эстетического и художественно-эстетического здесь аналогично тому, с которым мы сталкивались, анализируя соотношение отвергающих расположений, рождающихся в рамках художественной деятельности и отвергающих расположений, целиком принадлежащих Первичному Миру.

Итак, любое утверждающее расположение может выступать в качестве телоса художественного произведения. Это, конечно не означает, что в искусстве уже реализованы все эстетические эффекты. Следует предположить, что некоторые из утверждающих расположений (какие именно, могло бы стать предметом специального исследования) уже освоены искусством, освоение других – дело будущего. Для эстетики как картографии поле эстетического опыта и его эстетических и художественно-эстетических кристаллизаций остается открытым. Эстетика Другого признает возможность расширения круга расположений как за счет открытия новых, до сей поры неизвестных эстетических расположений, так и за счет введения в сферу

эстетического давно существовавшего, но бывшего до времени «немым», безъязыким опыта. Открытие новых утверждающих расположений может привести к пересмотру вопроса о границах эстетических и художественно-эстетических расположений.

2. Утверждающие художественно-эстетические расположения и возможности их достижения в рамках отдельных искусств (на материале литературы и садово-паркового искусства). Как уже было сказано, вопрос о характере отношений художественно-эстетических расположений к эстетическим расположениям важно детализировать применительно к отдельным видам искусств, так как в различных искусствах эти отношения могут существенно отличаться в силу многообразия того чувственного материала, из которого и в котором художник воплощает свой художественный замысел¹¹¹.

Не претендуя на то, чтобы дать в этом исследовании специальный и подробный анализ неоднородности искусства в интересующем нас отношении, попытаемся тем не менее указать на тот круг проблем, которые неизбежно возникают, как только исследователь утверждающих художественно-эстетических расположений переходит к рассмотрению эстетической продуктивности отдельных видов искусства. Для этого *сравним расположения доступные для искусства слова с теми эстетическими возможностями, которыми обладает садово-парковое искусство*¹¹².

¹¹¹ Не подлежит сомнению, что возможность извлечения, к примеру, опыта «ветхого» вполне реальная в рамках садово-паркового искусства или архитектуры, в прикладном искусстве и искусстве интерьера, становится проблематичной тогда, когда речь заходит о литературе, музыке, пластическом искусстве или живописи.

¹¹² Выбирая для сопоставления именно эти искусства, мы руководствовались тем соображением, что выявить различия в эстетических возможностях разных направлений художественного творчества удобнее и легче через сопоставление тех его видов, которые значительно различаются по материалу, по глубине и по характеру его художественной проработки. Мы уже

В «Эстетике Другого» была показана та роль, которую играет презстетическая предметность в создании благоприятных условий для свершения того или иного эстетического события. Оставляя в стороне вопрос о презстетической расположенности человека как важном условии, способствующим или, напротив, препятствующим, рождению утверждающих художественно-эстетических расположений (здесь во всех случаях требуется созерцательно-медитативный настрой, освобожденность от повседневных забот и сопряженных с ними помышлений), мы должны прежде всего исследовать то, какой «коэффициент эстетического преломления» присущ материалу, которым пользуется автор садово-паркового ансамбля и то, какой коэффициент присущ материалу, которым пользуются поэт и прозаик. Каков же материал садово-паркового искусства? Какие художественно-эстетические возможности он предоставляет творцу и какие возможности дает материал его творчества писателю?

В одном случае материал, из которого создается произведение искусства — это **слово**, в другом — **деревья, камни, строения, фонтаны, скалы, ручейки, холмы, реки, овраги, песок, трава, бабочки, небо, море, игра света и тени в просветах между ветвями**. . . Хотя материал садово-паркового искусства выступает как несравненно более многообразный по своей чувственной текстуре, чем слово и речь, но зато язык, благодаря присущей ему функции означивания, может продуцировать в воображении реципиента не только образы того сравнительно узкого набора предметов природы и культуры, которыми пользуется создатель садово-парковых ансамблей, но и всего реально или

сопоставляли феномены литературного творчества с феноменами садово-паркового искусства, когда анализировали возможности презстетической разработки отвергающих художественно-эстетических расположений в разных видах искусства, теперь мы делаем это применительно к вопросу об отличии одних искусств от других по их способности подготавливать утверждающие эстетические расположения.

идеально сущего, всего, что было и всего, что только «может вообразить себе» человек.

За использование слова как материала художественного творчества, за возможность создавать виртуальные образы реальных и вымышленных предметов, ситуаций, процессов, за способность описывать всевозможные человеческие переживания и мысли, и вызывать эмоциональный и интеллектуальный отклик в читательской душе, писатель платит тем, что он лишен возможности эстетически воздействовать на реципиента посредством организации окружающего пространства (организуемое им художественное пространство произведения – это воображаемое пространство). Из всех чувственно-предметных данностей, в которые погружен писатель в своей повседневной жизни, он располагает одним лишь словом с его фонетически-звуковой и визуально-графической телесностью, с присутствующими в речи возможностями варьирования ее ритмического рисунка, усиления или ослабления ее темпа, игры вариациями ее эмоционального тона, созвучиями, расстановкой фонетических, смысловых и эмоциональных акцентов, а также с экспрессивными возможностями, которые дает использование в письменной речи различных по форме и величине шрифтов, способов пространственного размещения слов, предложений, смысловых единиц текста на листе бумаги и т. п.¹¹³

¹¹³ Если посмотреть на развитие художественного слова, то мы увидим, что со временем художественная речь из устной становится письменной речью с неизбежной при этом деградацией эстетики «звучащего слова». Первое художественное слово – это слово фольклорное, обрядовое, ритуальное, но и слово авторской эпической поэзии – это слово «певца», «сказителя», «барда», «баяна», слово устное, распетое. Записанное слово эпического поэта еще долго продолжает звучать в полях и лесах, на берегу моря и под защитой каменных стен, на пиру и в походе. Позднее, когда литература окрепла и обособилась от «устного народного творчества», книгу все еще читали вслух даже в тех случаях, когда это было чтение для самого себя. Читать «про себя» стали много позднее, но и тогда привычка читать «шевели губами» сохранялась еще довольно долго. Такой тип чтения со-

Таким образом, центр тяжести преэстетических возможностей словесного творчества (во всяком случае, – в художественной прозе) лежит не в слове как особой, тон-

храняется в некоторых случаях еще и сегодня (дети, старики, не получившие образования). Важно отметить, что чтение-проговаривание текста «про себя» еще сохраняло тот темп и ритм, который характерен для «чтения вслух».

Следующий этап – быстрое чтение с произнесением слов «про себя» без шевеления губами. Здесь характер речи меняется, слово перестает быть всего лишь графической записью звучащего слова, оно «проглатывается целиком», фонетически не «разжевывается» (хотя еще и проговаривается второпях): читатель торопливо схватывает смысл происходящего, в его сознании возникают соответствующие повествованию образы, но речь при этом утрачивает те пути воздействия на человеческую душу, которые были присущи звучащему слову.

Вслед за скокманым проговариванием про себя письменного слова наступает этап чисто визуального схватывания слов и предложений без намека на «внутреннюю речь». Этой особенностью характеризуется технология так называемого «быстрого чтения», которое в максимальной степени сворачивает чувственное восприятие слова и при чтении художественного произведения неприменимо (такой тип чтения можно назвать «информационным»). Развитию навыков быстрого чтения способствуют такие культурные феномены как «газета», «журнал», расслабляющая-литература-куроты-и-пляжей и литература-для-общественного-транспорта, а также работа с текстами на компьютерном экране, где слово превращается в чистый знак-указатель и служит путеводителем по передвижению в виртуальном мире.

Быстрое чтение, которое съедает фонетическую выразительность слова, препятствует и раскрытию графических потенциалов письменной речи. Экспрессивные возможности графического начертания слова в принципе достаточно значительны, но здесь мы вновь сталкиваемся с тенденцией к упрощению, демократизации и экономичности в общении со словом. В историческое перспективе мы обнаруживаем тенденцию к эволюции каллиграфии от «рисованного» плетения букв и слов рукописной книги средних веков к усредненному печатному шрифту XVIII–XX столетий. Очевидно, что буква и слово рукописной книги (мы не берем здесь дальневосточную традицию иероглифического письма, где графически-экспрессивная выразительность письменной речи развита до необыкновенной по сравнению с европейской системой письма высоты и совершенства) гораздо более художественно выразительны, чем печатное слово, а современное печатное слово менее выразительно, чем печатное слово в старо-

ко организованной звучащей *плоти*, а в слове как *знаке* со всем его семантическим богатством, с его способностью создавать «Вторичные», «художественные» миры. Слово есть такой материал творчества, в котором смысл до последней глубины пронизывает тело, в котором звуковое (или графическое) тело почти исчезает, растворяется в том, что им обозначается ради того, чтобы дать место *другим* вещам, чтобы в конечном счете – дать место Другому (ведь все, что мы говорим, мы говорим о Другом, сама наша способность «говорить» суть следствие нашей причастности к Другому, нашей «выдвинутости» в Другое) .

печатных книгах XVI–XVII веков. (Если говорить о России, то орфографическая реформа 1918 года привела к еще большему упрощению алфавита и, как следствие, к дальнейшей деградации визуально-графической выразительности литературного текста.)

Таким образом, мы можем констатировать устойчивую историческую тенденцию к ослаблению эстетических потенциалов художественного слова в его фонетике и графике и все большую концентрацию его (пре)эстетического потенциала на виртуальной, образно-смысловой, семантической мощи языка. Компьютерная страничка с текстом – это еще один шаг к дематериализации и визуализации слова. Книга, ее страницы, испещренные знаками, – это все еще вещь среди вещей, которая воспринимается как особый предмет с присущим ему цветом, фактурой обложки и бумаги, на которой напечатан текст. Книга – это предмет, хранящий на себе следы времени и рукописных маргиналий на ее пожелтевших от времени полях, в то время как компьютерный текст литературного произведения (со стороны его внешней, чувственно-визуальной данности) – это «эффект» работы машины не способный «быть» отдельно от работающей машины.

В компьютерном варианте работы со словом мы имеем дело с экраном, и все что мы обнаруживаем на нем, не имеет устойчивого субстрата для своего существования: шрифт можем меняться нами по собственному произволу, цвет «листа», величина шрифта и проч. могут быть мгновенно трансформированы по произволу пользователя, который всем этим, впрочем, не слишком интересуется, обращая основное внимание на содержание литературного произведения, выведенного на экран монитора. Эстетические потенциалы слова как *плоти* все более и более редуцируются, его виртуально-смысловая и виртуально-образная сторона разрастается.

Садово-парковое искусство, напротив, с наибольшей для мира искусства широтой и полнотой использует преэстетические потенциалы вещей реального мира в их подлиннике, в их *первозданности* (то есть в их данности не в слове, слетающем с языка – «Посмотрите, какое большое дерево!» – а в пространстве «мира вещей»), но при этом творец садово-паркового ансамбля испытывает затруднения в том, что касается имеющихся у него возможностей воздействия на реципиента посредством системы значений, образов, выходящих за рамки непосредственно данного мира вещей, форм, конфигураций пространства. Здесь смысловая сторона артефакта, то, «что» может создатель садово-паркового ансамбля сказать его посетителю намного уступает тому, о чем может поведать посредством слова (этого знака-по-преимуществу) писатель.

Конечно, и садово-парковое искусство способно передавать нам некие смыслы через скульптуру, через большие и малые архитектурные формы, через сочетание различных пород деревьев, видов цветов и т. д., поскольку существует «язык» садово-паркового искусства (подобно тому, как в танце мы говорим о языке движения, жеста, позы). Создатель парка говорит с нами, опираясь на исторически сложившуюся (и удерживаемую в культурной памяти людей и цивилизаций) семантику вещей, цветов и форм, на ту или иную концептуализацию мира, которая в явной (вербальной) форме реализуется в рамках дискурсивного мышления (богословского, философского, эстетического, экологического и т. д.).

Кроме того, сад или парк (обычно составляющий единое целое с монастырем, усадьбой, дворцом, загородным домом) для человека знакомого с историей той страны, где он расположен, а тем более с историей данного парка или сада, несет в себе множество исторических и литературных ассоциаций, которые как бы сами собой оживают в нашей душе, когда мы медленно бродим среди деревьев, беседок, мостков, связавших (стянувших) в одно целое

столько поколений, культур и времен¹¹⁴. Подобного чувства не возникает в лесу, в степи, в горах или на море, когда мы созерцаем эти «стихии» в их вечной, изначальной данности и когда на их поверхности не читаются (или теряются в складках их первобытного рельефа) приметы человеческой жизни.

Однако парк, как создание человеческих рук, даже в своих чисто природных формах (поросший редкими соснами холм, ручеек, сбегаящий из расщелины у его подножья, привольно раскинувшиеся на поляне старые липы)

¹¹⁴ Эту сторону садово-паркового искусства особенно ценил и выделял такой его знаток как Д. С. Лихачев, неоднократно писавший о его философской, идеологической, мировоззренческой составляющей этого искусства, которую, как он полагал, недостаточно учитывают специалисты-искусствоведы. И все же, нельзя не признать содержательного минимализма, которое говорит с человеком по преимуществу не на языке понятий, но на языке чувств. Мы полагаем, что Д. С. Лихачев все же несколько преувеличивал роль семантического, историко-мемориального аспекта эстетической действительности парковых ансамблей. Описывая эстетическую действительность парка, он в итоге делает следующее замечание, сводящее на нет своеобразие эстетической действительности парка как парка, а не как природного ландшафта: «Но при чем же тут человек, спросят меня. Ведь это то, что приносит вам природа, то, что вы можете воспринять, и даже с большей силой, в лесу, в горах, на берегу моря, а не только в парке. Да, так, но есть еще одна сфера, которую всем дает по преимуществу парк, или даже только парк. Это сфера – исторического времени, сфера воспоминаний и поэтических ассоциаций. **Исторические воспоминания и ассоциации – это и есть то, что больше всего «очеловечивает» природу в парках и садах, что составляет их суть и специфику** (выделено мной. – Л. С.). Парки ценны не только тем, что в них есть, но и тем, что в них было» (Лихачев Д. С. Земля родная. – М., 1983. – С. 68). Из этого высказывания следует, что новые, только что созданные парки и парки, в которых отсутствуют семантизирующие парковую среду артефакты неприродного происхождения, – уже как бы и не парки. Это уж, пожалуй, чересчур, поскольку сами по себе деревья, лужайки, аллеи, камни, пруды, если только к ним приложил руку садовод, уже несут в себе некий смысл и уже сконцентрированы и размещены таким образом, чтобы оказать эстетическое воздействие на посетителя сада или парка, о чем много и хорошо писал сам Дмитрий Сергеевич.

гораздо более семантически, культурно, идеологически «нагружен», чем аналогичный парковому ландшафту ландшафт природный, чья преэстетическая сила лишь в малой степени базируется на той семантике, которая связана для нас с природными стихиями и феноменами (дуб – «мужественность», «сила», береза – «женственность», «чистота» и т. д.). Гораздо важнее здесь то чувственно-эстетическое воздействие, которое оказывают на нас трава и деревья, скалы и реки, порхающие бабочки и летящие по серому осеннему небу перелетные птицы, взятые во всей непосредственности их восприятия в пространстве парка. Недаром Кант, стремившийся основать свою эстетику на живом, непосредственном культурными знаками эстетическом впечатлении, обратился прежде всего к миру природе, и только потом к вещам, целиком принадлежащим человеческому миру, к вещам, созданным человеком и для него существующим.

Но вернемся к тому с чего мы начали: к различию в путях преэстетического воздействия на человека художественного слова и паркового искусства. Не смотря на то, что парк «читается» много лучше, чем лес, поле или горы, не подлежит никакому сомнению, что садово-парковое искусство (по сравнению с искусством слова) чрезвычайно ограничено в средствах, которые позволили бы ему воздействовать на реципиента через «рассказ», через передачу некоего смысла, идеи, произвольно созданного образа. Хотя семантика сада и парка более насыщена, чем семантика природного ландшафта, и хотя (пре)эстетическая сила парка до некоторой степени зависит и от того, как его семантизировал создатель (и) парка, все же семантическая, сюжетная преэстетическая работа произведения отнюдь не занимает в садово-парковом искусстве того места, которое отводится ей в художественной литературе. Сад и парк в гораздо большей мере, чем художественная проза или даже поэзия, оказывает на нас непосредственное эстетическое воздействие, минуя сферу «знаков», опосредующих в литературе рождение образов и соответствующих им переживаний. В этом отношении парковое

искусство сближается, с одной стороны, с музыкой, которая также воздействует на человека, в основном минуя опосредующую эстетическое воздействие область знаков, а с другой – с «вольной природой», которая для того, чтобы «впечатлять», быть преэстетически действенной, вовсе не обязана что-то «значить». Небо с плывущими по нему облаками и ручей в облагороженном человеком парковом ландшафте (впрочем, как и в необлагороженном человеком лесу) преэстетически воздействуют на человека, но воздействуют не как опосредованные воссоздающим их образ художественным словом, а непосредственно своей голубизной, глубиной, прозрачностью, подвижностью, журчанием и плеском, чистотой и свежестью воздуха и воды. Именно это придает садам и паркам (по сравнению с другими искусствами, и, в частности – с искусством слова) особую эстетическую действенность. Нельзя не согласиться с Дмитрием Сергеевичем Лихачевым, утверждавшим, что «садово-парковое искусство – наиболее захватывающее и наиболее воздействующее на человека из всех искусств»¹¹⁵.

Как истинный ценитель садово-парковых ансамблей, Д. С. Лихачев дал прекрасное описание преэстетических истоков той эстетической силы, которой обладают произведения этого вида художественно-эстетической практики: «Вы идете в парк, чтобы подышать чистым воздухом с его ароматом весны или осени, цветов и трав. Парк окружает вас со всех сторон. Вы и парк обращены друг к другу; парк открывает вам все новые виды – поляны, боскеты, аллеи, перспективы; и вы, гуляя, только облегчаете парку его показ самого себя. Вас окружает тишина, и в тишине с особой остротой возникает шум весенней листвы вдали или шуршание опавших осенних листьев под ногами, или слышится легкий треск сучка вблизи; какие-то звуки настигают вас издали и создают особое ощущение пространства и простора. Все чувства ваши раскры-

¹¹⁵ Лихачев Д. С. Земля родная. – М.: Просвещение, 1983. – С. 68.

ты для восприятия впечатлений, и смена этих впечатлений создает особую „симфонию“ – красок, объемов, звуков и даже ощущений, которые приносит вам воздух, ветер, туман, роса...»¹¹⁶ Такого рода непосредственным и притом «охватывающим» воздействием на человека не может похвастаться ни одно из непарковых произведений художественного творчества: ни рассказ или стихотворение, ни опера или балет, ни живопись, ни наиболее приближенная к садово-парковому искусству по характеру своего воздействия на человека архитектура...

Теперь попытаемся подойти к вопросу о возможностях преэстетической настройки человека применительно к садово-парковому искусству в терминах композиции и конструкции, воспользовавшись тем определением этих понятий, которое дал П. А. Флоренский: конструкция суть то, **о чем** говорит данное произведение, его предмет, композиция – то, **как** оно говорит о нем¹¹⁷.

Если в словесном творчестве почти всегда можно выделить предмет (то есть конструкцию произведения), о котором говорит писатель, отделив его от композиции, то в садово-парковом искусстве далеко не сразу становится ясно, что в нем является конструкцией, а что – композицией. Спрашивается, что изображает сад или парк? О чем он рассказывает, какое содержание несут все эти деревья, дорожки, аллеи, беседки, мосты, газоны, ручьи, камни, скалы, скульптуры, павильоны? Конечно, семантика парка или сада в отдельных его элементах (скульптуры,obelisks, мемориалы, малые архитектурные формы, названия его аллей) может говорить посетителю о многом (о памятных исторических событиях, религиозных или философских убеждениях его создателей, об их представлениях о прекрасном и т. д.), но о чем говорит парк как целое? В чем состоит его конструкция? Если мысленно

¹¹⁶ Лихачев Д. С. Указ. соч. – С. 68

¹¹⁷ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – С. 111–143.

исключить из парка скульптуру, малые архитектурные формы и топонимику парка, то это обеднит его, но все же не уничтожит его как парк. Следовательно, не этими семантически насыщенными элементами определяется «чем» садово-паркового искусства. Но что же тогда есть конструкция парка?

Парк как целое (при всем многообразии эстетических расположений, на которые могут быть нацелены отдельные его «уголки») **имеет своей конструкцией мир**. Но тогда парк, с точки зрения того содержания, которое он несет с собой, — это микрокосм. Парк и сад стремятся воспроизвести, про-из-вести **мир** в миниатюре, мир в его возможной полноте, то есть представить созерцателю сад как модель мира¹¹⁸, работающую на преэстетическую подготовку опыта *мирности мира* (Другого как Бытия)¹¹⁹ как утверждающего эффекта тех расположений, которые рождаются под сводами садов и парков¹²⁰. *Парк может настраивать своего посетителя на разные эстетические расположения*¹²¹, и создатель паркового ансамбля так стро-

¹¹⁸ Такова же (но далеко не в той же полноте и многосторонности) конструкция архитектурных памятников, особенно храмовых сооружений. Произведение архитектурного искусства также как и парк имеет своим предметом мир, но опыт мирности мира здесь достигается преимущественно в таких расположениях, как прекрасное, возвышенное, ветхое, в то время как садово-парковое искусство, благодаря многообразию присущих ему выразительных средств, может достигать опыта мирности мира и на иных, связанных с другими утверждающими расположениями путях.

¹¹⁹ О мирности мира в контексте прояснения сути утверждающих (катарсических) эстетических расположений см.: Лишаев С. А. Эстетика Другого. — С. 308–325.

¹²⁰ Композиция парка нацелена на то, чтобы пред-явить вещи в их максимальной преэстетической действенности. При этом эстетический телос парка — это не обязательно «прекрасное»; таким телосом может быть в принципе любое утверждающее эстетическое расположение (возвышенное, затерянное и т. д.), поскольку мирность мира раскрывается во всех утверждающих (катарсических) эстетических расположениях.

¹²¹ Величина парка дает возможность задействовать в едином парковом комплексе целый ряд парковых «сцен», «картин», «перспектив» и использовать возможности различных утверж-

ит свое произведение, чтобы различные его топосы, их смена по ходу его движения могла привести к эффекту художественно-эстетического утверждения.

В жизни вне искусства человек воспринимает мир как некое *объемлющее его тело пространство* (мир никогда не воспринимается нами как распростертая перед нами вещь, имеющая такой-то вот «вид»). Оказавшись в садово-парковом ансамбле он обнаруживает себя в особым образом организованном пространстве, открывающим ему самого себя в качестве *окружающего его мира, призванного оставить его один на один с миром*. Мир ведь всегда есть *то, что окружает человека со всех сторон*, но при этом он есть то, что никогда не дано с исчерпывающей полнотой, можно даже сказать, что *мир — это то, что никогда не дано человеку, и что тем не менее со всех сторон окружает его*. Мир — это то, во что человек изначально помещен, где он находит себя как место-имение, где он обнаруживается, как *имеющий место быть* (-в-мире). Мир — это та среда, в которой *передвигаются люди*, а потому образ *мира* нельзя дать через предъявление единичного предмета, образа, формы (всякий предмет — это предмет, принадлежащий миру, то, что находится в мире). Мир — это то, что стоит за образами, за вещами мимо которых, между которых, среди которых скользит человек, то есть мир дан человеку как нечто ускользающее от него: я — в мире, все эти вещи и есть «мир», но

дающих расположений, причем это разнообразие эстетических эффектов, рождающихся под сводами дубов и лип, связано помимо всего прочего со свободой маршрута, по которому посетитель может передвигаться по территории парка, поскольку дорожки и перспективы, предусмотренные при создании парка, хотя и задают вид, открывающийся зрителю, но лишь в небольшой степени регулируют порядок их просмотра (за исключением перспективы, открывающейся с «входа» и «выхода» в парк). Кроме того, один и тот же парк, одни и те же уголки парка могут создавать разные эстетические эффекты в зависимости от погоды (солнечной или пасмурной, ветреной или спокойной, дождливой или сухой, холодной или жаркой и т. п.), от смены времен года, от времени дня, в которое человек посетил его.

мир не есть ни та или иная их этих вещей, ни все те вещи, среди которых я нахожу себя.

Образ мира можно получить только в движении внутри некоторой предметной среды, когда наше внимание сфокусировано не на том или ином предмете, а на самой этой среде, на самом пространстве, которое нас окружает со всех сторон. Движение по саду как раз и реализует возможность пережить то, что обычно мы «пропускаем», погруженные в свои мысли, озабоченные житейскими попечениями, ищущие тот или иной предмет того или иного человека. В саду же мы никуда не торопимся. По саду мы гуляем и созерцаем все то, что имеет в нем место. Наше внимание занято удивительным разнообразием окружающего нас мира: растения всевозможных форм и размеров, чередой сменяющие друг друга ландшафты и строения, лужайки и роши... Здесь мы отдаем себя миру, впускаем его в свою душу, чему способствует как наш настрой на восприятие мира в его красоте (то есть в его гармонии, целостности), так и устройство самого парка как места, в которое человек как раз и преобразовал с целью выявить в этом уголке мира его мирность¹²².

Итак, чтобы сделать конструкцией произведения мир, человека нужно поместить «внутри» артефактизированного пространства, что в большинстве «изящных искусств» сделать не удастся: в живописи¹²³, скульптуре, танце, театре... Конечно, каждое произведение есть целостность,

¹²² Когда мы находимся в лесу, в поле, на берегу реки – мы тоже имеем дело с миром, но если восприятие не смоделировано на перцепцию мира, то мы (что чаще всего и имеет место) воспринимаем лес, реку, поле, холмы и только иногда, в виде исключения, – «мир». В парке же нам все говорит о мире в его перво(з)данности, ведь основная, главная идея европейского парка – это вос-создание эдемского сада, мира гармоничного, совершенного и свободного от зла. Парк – это место, специально созданное для того, чтобы мы могли остаться наедине с миром и с самими собой.

¹²³ Здесь мы привязаны к одной точке зрения на мир, мы не движемся среди вещей изображенных на картине: перед нами образ мира, являющий нам, например, какой-то пейзажный мотив, но не сам «мир».

а потому оно может рассматриваться как своего рода микрокосм, и все же в этих искусствах речь идет о специфическом содержании того, что есть «в» мире (и через это «что-то» дает реципиенту возможность *получить опыт мирности мира*), в то время как парк изображает именно мир-как-космос.

Аналогичные садово-парковому искусству возможности приобщения реципиента к восприятию «мира» (через восприятие образа «мира») есть только в архитектуре, где возможен эффект подобный парковому эффекту, когда мы вошли внутрь пространства архитектурного ансамбля или когда находится внутри архитектурного сооружения (дворец и храм как модели мироздания)¹²⁴.

Литературное творчество также способно дать нам чувство мира, но это будет тот мир, к которому читатель перемещается вместе с героями произведения – мир художественный, Вторичный¹²⁵, в то время как в парке, в пространстве архитектурного ансамбля человек находится сразу в двух мирах: в художественном мире парка как артефакта и в его собственном, Первичном мире, получая художественно-эстетическое восприятие этого мира в модусе прекрасного, возвышенного, древнего... В парке эстетизируется мир, мир, в котором мы живем и умираем, в нем этот мир преобразуется таким образом, чтобы вызывать у посетителя представление о Мире, о Времени и о себе.

Теперь, когда мы в общих чертах обрисовали отличие преэстетических возможностей литературы и садово-паркового искусства со стороны характерного для них способа преэстетического воздействия на реципиента, попы-

¹²⁴ Здесь, правда, следует отметить, что в отличие от сада, который мы всегда воспринимаем «изнутри», архитектурные памятники мы часто осматриваем только снаружи, и в этом случае памятник архитектуры выступает как «предмет в мире», а не как «образ мира в камне (дереве, в еще каком-то материале) данный».

¹²⁵ Отметим и то, что писатель редко когда ставит перед собой задачу рассказать не о чем-то, а о «мире». Единственный пример, который можно привести сходу – это «Война и мир» Л. Н. Толстого.

таемся проанализировать, какие именно последствия это имеет для ограничения или расширения спектра онтолого-эстетических расположений, которые можно признать находящимися в рамках преэстетических потенций искусства слова и искусства эстетизированного ландшафта. При рассмотрении данного вопроса возможны различные подходы.

1. **Слово – не облако, слово – не дождь, ты не промокнешь под ним.** Благодаря тому, что в литературе мы непосредственно (посредством зрения, слуха, осязания...) не воспринимаем то, о чем говорит нам писатель посредством словесного творчества, предметно-тематические возможности этого вида искусства бесконечно расширяются: посредством слова все можно описать и все можно показать так, что переданное будет нести в себе преэстетические семена тех впечатлений и чувств, которые художник вложил в свое описание. В литературе можно связать между собой множество лиц и предметов хронологической, психологической, логической, образно-символической связью, можно дать описание «внутреннего» и «внешнего» мира, представить прозу жизни и фантастические картины «другой жизни». Одним словом, в литературе *могут быть выражены любые эстетические расположения* (не только утверждающие, но и отвергающие), в нем может быть изображена любая преэстетическая предметность, настраивающая реципиента на расположения самого разного рода, но при этом читатель может воспринимать здесь лишь описания, образы, смыслы, но не собственно ветхие, юные, мимолетные, затерянные, маленькие вещами. Литературное произведение способно дать тонкое, глубоко детализированное и выразительное описание чувства того, кто оказался во власти ветхого, юного, мимолетного, затерянного, маленького, и это описание способно помочь читателю воссоздать в воображении предметы, которые являются преэстетически ветхими, юными, мимолетными, затерянными, прекрасными, возвышенными. *Но при этом Другое художественно-эстетического опыта будет связываться читателем не с описанными в произведении ве-*

щами и состояниями, а с произведением, которое, в меру его литературного совершенства, воспринимаемы читателем в горизонте «красивого», «изящного», «поэтического», одним словом – в горизонте «прекрасного». И в самом деле, разве то, что мы чувствуем, когда читаем стихотворение Тютчева¹²⁶, в котором дано описание ветхого, выражена его прелесть и передано авторское переживание ветхого, будет опытом ветхого? Разве то, что мы чувствуем, читая это стихотворение, не есть чувство прекрасного, связанное с восприятием и переживанием красоты его поэтической формы? Разве эстетический эффект не связан с благородной простотой и гармоничностью, с какой Федор Тютчев дал описание и эмоциональное восприятие «ветхого»?

Эстетические расположения, подготавливаемые литературным произведением, не могут, таким образом, полностью соответствовать эстетическим расположениям «в жизни». Вещь может быть ветхой, а слово – нет¹²⁷. Сло-

¹²⁶ Обвеян вещею дремотой,
Полураздетый лес грустит...
Из летних листьев разве сохлый,
Елестя осенней позолотой,
Еще на ветви шелестит.

Гляжу с участием умиленным,
Когда, пробившись из-за туч,
Вдруг по деревьям испещренным,
С их ветхим листьем изнуренным,
Молниевидный брызнет луч!

Как увядающее мило!
Какая прелесть в нем для нас,
Когда, что так цело и хило,
Теперь, так немощно и хило,
В последний улыбнется раз!..

¹²⁷ Слова не могут ветшать так, как ветшают вещи, слово может устареть, выйти из употребления, утратить какие-то из своих значений, изменить свою звуковую форму, но оно не может «обветшать». Жизнь слова легко возобновима, но кратковременна, так что оно не может быть воспринято как вещь, изношенная временем, изъеденная годами, оно не может переживаться как вещь чья пространственная данность являет своим телом следы времени.

во может восприниматься как прекрасное, торжественное, возвышенное, но не как юное, ветхое, мимолетное или затерянное.

Что касается садово-паркового искусства, то мы уже достаточно сказали о том, что особенности этого вида искусства дают садоводу самые широкие эстетические возможности в области эстетики утверждения (но зато исключают подготовку отвергающих расположений¹²⁸). В саду и в парке человек может встретить преэстетически прекрасные, возвышенные, ветхие, старые, юные, мимолетные, затерянные и т. п. предметы и оказаться в соответствующем эстетическом расположении, а вот литератор, создающий «словесный парк», может рассчитывать только на то, чтобы настроить читателя на прекрасное или возвышенное расположение.

Сказанное позволяет установить следующую закономерность, описывающую отношение различных видов искусств к эстетическим расположениям: *чем более специфичен, односторонен и выделен из жизненного мира материал, посредством которого художник создает произведение, тем уже круг эстетических расположений доступный данному виду художественно-эстетической деятельности.*

2. Слово – облако, слово – дождь. Он промочит тебя, но не здесь... Но возможен и иной подход к рассматриваемому здесь вопросу. И он представляется нам более верным, чем позиция приведенная нами выше. В рамках этого подхода вопрос решается следующим образом.

Благодаря тому, что в литературе мы воспринимаем то, что воспринимаем, через посредство слова, предметно-тематические возможности этого вида искусства бесконечно расширяются: посредством слова можно описать, показать, истолковать любой предмет, любое чувство, переживание, ситуацию. Это позволяет автору литературного

¹²⁸ См. § 2.1 настоящего издания.

произведения апеллировать к *любым* чувствам читателя, достигая «на выходе» *любых эстетических расположений*. То, что *речевое тело* (речь как звуковое тело, воздействующее на человека непосредственно, как воздействует на него музыка) преэстетически ограничено преимущественно подготовкой таких расположений как прекрасное и возвышенное¹²⁹, не означает, что литература как вид искусства

¹²⁹ Мы говорим «преимущественно», поскольку вполне возможно, что слово-как-тело может работать и на такие эффекты, как «маленькое», «большое», «молодое», «древнее», «тоскливое», «скудное» и др. Во всяком случае, можно предположить (только предположить, поскольку в рамках данной книги этот вопрос не будет исследоваться специально), что звучание слова, его фонетическая форма до некоторой степени способно преэстетически готовить перечисленные выше расположения. При этом, вероятно, разные языки обладают в этом отношении разными возможностями. Русский язык, например, обладает богатым фонетическим инструментарием для стимулирования таких расположений как «маленькое», «молодое» (благодаря широкому распространению таких уменьшительно-ласкательных суффиксов как -оньк/-еньк, создающих звуковой образ, звуковое ощущение чего-то хрупкого, непрочного, маленького и вместе с тем милого, относящегося к миру детства и нуждающегося в защите), «древнее» (здесь играет свою роль распространенность в русском языке таких «усталых», «старчески кряхтящих», сипящих, шипящих и низких звуков, как «ш-ш-ш», «щ-щ-щ», «х-х-х», «ж-ж-ж», «п», «ч-ч-ч», «с-с-с», «ы-ы-ы», «у-у-у»).

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Всё во мне и я во всем!..

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в плушь моей души,
Тихий, темный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства – мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

ограничена в своей художественно-эстетической действительности только этими расположениями.

Как доступный нашему чувственному восприятию фонетический и графический организм слово-знак способен нести в себе и прорастивать в нашем воображении любые вещи и состояния, следовательно – оно может преэстетически настраивать на самые разные эстетические расположения. То обстоятельство, что в произведении мы непосредственно не сталкиваемся с ветхими, юными, затерянными, возвышенными и проч. предметами непосредственно, а лишь воссоздаем их в своем воображении, опираясь на сделанный писателем их «набросок» (их «словесный портрет») ¹³⁰, ни в коей мере не может служить доводом против того, что наша эстетическая реакция на этот воображенный с опорой на слово предмет не может быть признана столь же эстетически доброкачественной, как и эстетическое чувство, возникшее в ситуации непосредственного контакта с преэстетически ветхим, юным, затерянным и т. д. предметом. Слово и в правду не может быть ветхим, но с помощью слова можно дать такое описание старой вещи, которое, быть может, впервые позволит вот-этому-вот читателю увидеть и пережить (и тем самым осознать то, с чем он встречался и что чувствовал раньше, но не мог сделать своим), например, ветхое как при-

¹³⁰ Причем важно иметь в виду, что язык семантичен насквозь, так что можно говорить о лексической, грамматической (синтаксис и морфология) и прагматической семантике (такого понимания семантики придерживается один из крупнейших современных лингвистов А. Вежбицкая. См.: Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., 1996). В русском языке дополнительные эстетические возможности создает исторически сформировавшаяся в нем диглоссия и церковнославянско-русское двуязычие, давшая возникшему на этой основе новому русскому литературному языку богатые возможности для подготовки таких, к примеру, расположений, как «древнее» и «возвышенное» (дочь/дщерь, голова/чело, вода/хлябь, отец/отче, дерево/древо...). Анализ феномена диглоссии в русском языке и ее значение для формирования языка отечественной литературы в XVIII–XIX веков дал Б. А. Успенский (см.: Успенский Б. А. Краткий очерк русского литературного языка (XI–XIX вв.). – М.: Гнозис, 1994).

тягательное в своей ветхости суще, а не как то, что «никуда не годно» (ведь в быту ветхое – это «вышедшее из употребления», «ненадежное», то, от чего следует поскорее избавиться). При этом писатель не только предоставляет материал для работы читательского воображения, не только дает ему возможность «увидеть» различные предметы и ситуации, но и создает определенный эмоциональный и семантический контекст, в котором рождается то или иное эстетическое расположение.

Слово как материал художественного творчества позволяет одним и тем же языковым «движением» и описать некоторую ситуацию и вложить в ее описание то чувство, которое данная ситуация (вещь, положение, коллизия) вызывает у самого писателя, и тем способствовать возникновению соответствующего чувства у реципиента. Путей для такой эстетизации языка литературного произведения (то есть его нацеливания на стимулирование особенных, эстетических чувств) много: это и наполнение нейтрального, «объективного» описания ситуации, предмета, жизненной коллизии преэстетически действенными, но скрытыми от читателя образными и выразительными стимулами, это и прямой, эмоционально окрашенный комментарий к происходящему автору или рассказчику, это и описание переживаний персонажа, и объективное описание его поведения и т. д. и т. п.

Таким образом, искусство слова имеет целый набор средств, посредством которых писатель способен преэстетически подготовить событие эстетического восприятия ветхого, мимолетного, старого, затерянного, юного, маленького, то есть выйти за границы эстетики прекрасного и возвышенного, за границы, установленные нормативной эстетикой нового времени. Во всяком случае, те специфические преэстетические возможности, которыми обладает литература, и которых почти лишено садово-парковое искусство, позволяют писателю (с эффективностью не уступающей той, что доступна творцу садово-парковых ансамблей) создавать преэстетические условия для встречи с Другим не только в образе «прекрасного» или

«возвышенного», но и в образе «ветхого» или, скажем, «юного». На стороне садово-паркового искусства *сила непосредственности и подлинности выделенных специально для их эстетического созерцания вещей природы и культуры*¹³¹, на стороне писателя – сила эстетически выразительного и эстетически **действенного** слова, выделенного из повседневности и выполняющего роль эстетического проводника между сущим и Другим всему сущему. Писатель, не смотря на то что он проигрывает создателю парка в его способности «без лишних слов» являть презстетически действенные вещи и пространства Первичного Мира, располагает *более широким спектром возможностей для презстетического наведения читателя на то или иное эстетическое расположение*, поскольку он не только предлагает читателю материал для воссоздания силой воображения презстетически значимого предмета, но также (целенаправленно интонируя свою речь, включая слова и порождаемые ими образы в ассоциативный, символический и сюжетный контекст, задаваемый произведением) способствует тому, чтобы воссоздаваемый читателем образ запущенного сада, покинутого хозяевами дома, осенней листвы и т. п., был эстетически притягательным образом, причем притягательным в горизонте его ветхости¹³², юности, затерянности, мимолетности...

¹³¹ Любопытно, что такое направление новейшего европейского искусства как реди-мейд лишь повторяет – и не всегда удачно, то, что уже давно вошло в обиход садово-паркового искусства, где галька становится не просто галькой, а элементом композиции парка как артефакта, где скамейка – превращается не просто в скамейку, а в предмет созерцания... Белка, птица, рыба, мост через ручей как бы «выставлены» в интерьере парка, оставаясь при этом белками, птицами и деревьями, живущими своей беличьей, птичьей и древесной жизнью. То, что они не только «выставлены», но и живут своей обычной жизнью, отличает их от феноменов вроде реди-мейдов, которые изымаются в качестве «вещей искусства» из своей «прежней жизни».

¹³² Если в жизни, встретившись с ветхой вещью, человек легко проскакивает мимо нее, не воспринимает ее эстетически, то художник слова так показывает эту вещь, что хотя читатель

Итак, мы видим, что слово может быть стимулом к эстетическому переживанию (переживанию чувственной данности особенного, Другого) как знак, который отсылает читателя к соответствующим явлениям, образам, понятиям¹³³, как возбудитель эмоции, переживания¹³⁴, как звуковая волна, способная сама по себе (подобно музыкальному звуку, музыкальному содружеству звуков) предрасполагать к тому или иному эстетическому расположению, или, наконец, как иероглифически свернутый в графический символ образ (искусство каллиграфии).

В рамках литературного произведения эстетический эффект **усиливается** и, одновременно, **усложняется** еще и в силу того, что здесь происходит **наложение** 1) эстетического эффекта, производимого ритмизированной и музыкально интонированной тканью слов-как-звуковых-тел, и 2) эстетического эффекта от описания того или иного

и в этом случае может «проскочить мимо нее», но в то же время вероятность такого «проскакивания» здесь существенно снижается за счет того, что художник в своем изображении ветхой вещи сознательно удерживает в фокусе внимания читателя ее ветхость как что-то притягательное, значительное и волнующее.

¹³³ Эта функция художественного слова, в свою очередь, многослойна: слово действует на читателя не только через то его основное, прямое значение, к которому оно отсылает читателя, но и посредством соединенных с этим прямым значением шлейфом ассоциативных значений, которые также оказываются эстетически действенным средством активизации читательского восприятия и воображения. «Поэзия и хорошая проза ассоциативны по своей природе. <...> Слова в поэзии означают куда больше, чем они называют, „знаками“ чего они являются. Эти слова всегда наличествуют в поэзии – тогда ли, когда они входят в метафору, в символ или сами ими являются, тогда ли, когда они связаны с реалиями, требующими от читателей некоторых знаний, тогда ли, когда они сопряжены с историческими ассоциациями» (Лихачев А. Д. О филологии. Высш. шк., 1989. – С. 205).

¹³⁴ Слово в литературном произведении не только «значит» что-то, но передает те или иные переживания даже в тех случаях, когда означаемым выступает не чувство, а неодушевленный предмет: мы можем сказать, «окно», а можем употребить слова «оконце», или «окошечко». Значение будет одним и тем же, а чувства, возбуждаемые этими эмоциональными модификациями слова «окно», будут разными.

преэстетически значимого явления (например, «чего-то», что данная культура, данный писатель рассматривают как ветхое, возвышенное, затерянное, страшное, юное и т. д.). Кроме того, соединение (сочетание) эффектов от эстетически действенного (преэстетически заряженного) слова и от того, «что» выражается этим словом, «что» это слово доносит до читателя (эффект от восприятия преэстетически заряженного предметного содержания того, что описывается посредством слов) может, накладываясь один на другой, создавать своего рода эстетический резонанс (красота слова – соединяется с красотой описываемого в нем предмета). Соединение двух различных эстетических эффектов, которые также взаимно усиливаются при наложении друг на друга (прекрасное и ветхое, возвышенное и ветхое, прекрасное и юное и т. д.) создает весьма своеобразные и сложные конфигурации эстетических чувств. Но в этом случае (при наложении *разнородных* преэстетических векторов произведения в рамках эстетики утверждения¹³⁵)

¹³⁵ В случае наложения прекрасной, гармоничной художественной речи на эстетический эффект, возникающий при описании «ужасных», «страшных», «безобразных», «тоскливых» вещей и расположений, мы получим чувство возвышенного, которое возникает как результат преодоления гармонией языка, гармонией художественной формы хаотичности предмета описания. Чувство возвышенного, и здесь можно согласиться с Кантом, возникает на переходе от переживания бесконечности и хаотичности мира к переживанию чего-то, что своей полнотой и безусловностью дает чувство превосходства над хаосом эмпирически данного. В произведении, где описываются предметы, которые в жизни могли бы послужить поводом для возникновения чувства страха, отвращения, ужаса (расположения, в которых человек имеет дело с Другим как Небытием), в рамках литературного произведения играют ту роль, которую в эстетическом опыте вне искусства играет разбушевавшийся океан (звездное небо, горная цепь, водопад...), созерцание которого с безопасной для наблюдателя дистанции создает преэстетические условия для возникновения чувства возвышенного. Страшное, ужасное, безобразное в литературном его описании, подобно разбушевавшемуся морю, на который открывается вид с обрывистого, скалистого берега, оказывается здесь отнесено от созерцателя на безопасное расстояние. Но слово, если оно художественно совер-

эстетическое восприятие оказывается порой настолько эстетически сложным, что читателю бывает сложно до конца осознать и отразить эстетическую многослойность того чувства, которое его захватило: к примеру, прочитав стихотворение «Осень», он может утверждать, что на него произвело эстетическое впечатление описание «увядающей природы», ее ветхость, а может, немного подумав, изменить свое суждение и сказать, что его поразила красота стихотворения, его поэтическая прелесть. (Подробнее о наложении эстетических эффектов в искусстве художественного слова см. Приложение 8.)

Автор этой книги, после некоторых колебаний, склонился к выбору второго варианта ответа на вопрос о преэстетических возможностях словесного творчества, то он признает возможность в рамках словесного творчества не только описывать ветхое, юное, мимолетное и проч., но и подготавливать соответствующие художественно-эстетические расположения.

В основе первого варианта лежит предположение, пред-рассудок, состоящий в том, что эстетический эффект есть эффект восприятия вещей Первичного Мира. В этом случае упускается из виду, что образ, возникший в процессе чтения литературного произведения, способен играть роль воображаемого внешнего референта и быть топосом художественно-эстетического расположения не в меньшей мере, чем слово в его чувственной, телесной данности. Если вспомнить то, что мы говорили о роли Вторичного Мира в обеспечении возможности практикования в художественной деятельности подготовки отвергающих расположений, то в данном случае речь идет о возможности создания в рамках художественного творчества и, в частности, литературы, таких образов Вторичного, художественного ми-

шенно (прекрасно), помимо того, что оно дистанцирует нас от того, что в нем описывается, еще и стимулирует (как прекрасное слово) возникновение чувства полноты Бытия как силы, выходящей человека перед лицом угрожающего ему небытия, а такое чувство как раз и будет чувством возвышенного.

ра, которые были бы способны играть роль внешнего референта тех эстетических расположений, которые слово (слова) как специфическая преэстетическая предметность (слово-звук, слово-как-графический-образ), данная читателю в Первичном Мире, пробудить не может.

*Художественно-эстетические эффекты более сложны для анализа и осознания их эстетической природы, чем те эстетические расположения, которые захватывают нас вне художественно-эстетической деятельности*¹³⁶. Нам не легко отделить эстетическое переживание красоты стиха от влекущей прелести воссозданной в нем ветхости увядающего осеннего леса, заброшенной усадьбы или покрытой мхом и изъеденной дождями скалы. Однако эстетический анализ литературного произведения позволяет выделить (абстрагировать) эти не всегда доступные (в момент, когда мы находимся внутри эстетического расположения) для нашего сознания эстетические составляющие общего впечатления от восприятия произведения.

¹³⁶ Конечно, и полуразрушенная путая деревушка беседка, которая встретила нас во время прогулки по засыпанным осенней листвой лесам, может оказать *преэстетическим стимулом* к возникновению целого ряда эстетических расположений (это может быть и прекрасное, и затерянное, и ветхое), но, во-первых, в момент, когда мы уже захвачены одним расположением возможность других расположений остается нереализованной (хотя в качестве починенной эстетическому лейтмотиву вариации «расположение» входит в состав событийно реализовавшейся эстетической данности), во-вторых, и эстетический мотив и эстетические вариации (если только они имеют место) принадлежат к одной и той же предметности (уголок осеннего леса), в то время как наложение эстетических эффектов в литературном произведении принадлежит к разным преэстетически заряженным предметностям: к преэстетической предметности языка описания и преэстетическому потенциалу того, что им описывается, изображается.