

Близость Другого
(К анализу семантического потенциала «Другого»
в горизонте постклассической философии)

С момента своего возникновения философия конституировала себя как мышление, нацеленное на познание метафизического, Другого. Однако до XX столетия Другое не было терминологизировано в качестве «Другого». Выход Другого на авансцену философии был одним из симптомов существенной перенастройки философского внимания и мышления в направлении разработки начал новой, неклассической рациональности. «Тема другого – линия демаркации между классической и современной философией (экзистенциально-феноменологической, герменевтической или постструктуралистской). В классической философской традиции тема другого отсутствует, так как в центре ее внимания – автономия и суверенность человеческого разума. Появление деистических масок Бога („Бог-геометр“, „Бог-часовщик“, „Бог-законодатель“) сводит проблему Другого к отношению человеческой разумности к Высшему разуму и составлению списка „божественных гарантий“, которые бы обосновали их „родство“. Отсюда пренебрежение к статусу возможного Другого, соседствующего на одной плоскости социальной жизни, в пользу вертикализации всех отношений познания»¹. Если классическая мысль рассматривала абсолютное как основание стабильности, законосообразности мира и, как следствие, его прозрачности для познающего разума, то выведение на философскую авансцену понятия Другого было равнозначно сдвигу внимания с тождества на различие, с налично данного на событийное, с сущности на существование, с необходимого и повторяющегося на уникальное.

¹ Подорога В. Словарь аналитической антропологии // Логос. – 1999. – № 2. – С. 40–41.

Другое по-русски: разведка семантических богатств «другого» и их философская разработка. Известно, что Другое в постклассической философии получило различные истолкования: Другой у Сартра отличается от Другого у Хайдеггера, Левинаса или Лакана. В этой связи важно отметить, что многовариантность авторитетных интерпретаций Другого в постклассической философии имеет под собой как *концептуальные*, так и *языковые* основания. Сегодня, когда понятие «Другое» («Другой») через переводы трудов западноевропейских мыслителей стало приживаться и на российской почве, весьма актуальным становится не только анализ уже завоевавших признание философского сообщества концепций «Другого», выкристаллизовавшихся в западной философии, но и исследование того семантического поля, которое задает русскоязычное «другое». Полагаю, что если Другому как философскому концепту и суждено прижиться на отечественной почве, то эта возможность будет успешно реализована только в том случае, если мы сможем помыслить Другое по-русски.

Философская речь, погруженная в стихийную жизнь языка, не может (да и не должна) быть формализована в той степени, в какой формализован язык математики или естествознания. Философ, в отличие от ученого, стремится использовать многозначность слова как ту среду, в которой только и может появиться на свет жизнеспособная мысль. Философ — это режиссер-постановщик нацеленной на смыслопорождение пьесы, это режиссер, который должен так *выстроить игру значений слов и предложений* по ходу развития философского замысла, чтобы семантическое богатство языка работало на смыслопорождение. Одним из таких майевтических приемов обращения со словом может служить сознательное или интуитивное использование его семантической многозначности, многоголосности. Чтобы осознанно использовать семантический потенциал того или иного слова, полезно провести предварительную разведку, описание и анализ его «семантических ресурсов». В этой работе как раз и будет проведено аналитическое описание семантического потенциала слова «другое» в виду возмож-

ности использования полученных результатов в исследованиях отечественных философов.

Семантика другого. Другое в родственном кругу. В толковом словаре В. И. Даля читаем: «**ДРУГОЙ**, арх. **другой**, следующий за первым, второй: *первый, другой, третий*. // Иной, инный, не тот или не этот. *Нет ли другой бритвы, эта тупа?* // Такой же точно, вполне сходный. Стар. дружка, товарищ, помощник по должности, службе. *А в других был у воеводы имрек. Это другой ты. Он словно другой Наполеон*³. Совершенно очевидно, что наибольший интерес для философа представляет способность «другого» удерживать *противоположные* значения «**иного**» и «**точно такого же**». Здесь мы имеем дело с довольно редким для русского языка явлением энантиосемии (с внутрисловной антонимией), когда противоположные значения принадлежат одному и тому же слову. Этой особенностью семантики «другого» мы в дальнейшем и займемся.

Противоречивое сочетание значения *повторения того же самого* со значением *от (раз)личия «этого» от «того»* достигает максимума языковой выразительности в однокоренном «другому» слове «друг» («подруга»), которое является этимологически исходным по отношению ко всем производным от него словам с корнем *друг*. Слово «**друг**» с **предельной выразительностью выявляет содержащуюся в «другом» сопряженность сходства («почти тождества»** — как сказано в толковом словаре Д. Н. Ушакова⁴) и **различия**. Друг — другой мне, не «я» и, одновременно, друг —

² Следует отметить, что «другой» в значении «второй, следующий» никогда не употребляется в исчислении математических (отвлеченных от сущего) единиц. О последовательности чисел мы говорим: «За единицей, следует, двойка, за двойкой тройка...» «Другой» в значении «второй» обозначает связь сущего с сущим(и) в плане их положения по отношению друг к другу в пространстве или во времени и указывает на отличие этого (первого) от того (второго).

³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — СПб., 1996. — Т. 1. — С. 495.

⁴ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1–4. — М., 1935–1940. — Т. 1. — С. 804.

это мое «другое я», это «другой я». Слово «друг» (по Далю) — это в первую очередь «такой же, равный, другой я, другой ты; ближний, всякий человек другому» и только потом: «близкий человек, приятель, хороший знакомый, а в самом тесном смысле, связанный узами дружбы»⁵.

Схождение противоположных значений «другого» в слове «друг» — специфическая особенность именно русского языка, отличающая семантику русскоязычного «другого» от семантики другого в английском, немецком и французском языках (мы сравниваем русское «другое» с семантикой «другого» именно в этих языках, поскольку это «рабочие языки» новоевропейской философии). В английском, немецком и французском языках мы находим два основных значения слова «другой»: «иной» и «второй» (отличный от «этого» в порядке следования); следовательно, можно сделать вывод, что в этих языках в семантике «другого» доминирует значение иного, отличного от «этого», а значение сходства, равенства отсутствует или почти отсутствует⁶.

⁵ Даль В. И. Указ. соч. — Т. 1. — С. 495.

⁶ В то же время следует отметить, что в слове **another** (англ.) имплицитно содержится значение «такой же точно, похожий», когда оно используется в оборотах типа «еще один» (*another cup of tea?* хотите еще чашку чаю?), где «еще один» означает «еще один такой же», то есть *another* здесь указывает на «такое же как это» (еще одна, такая же как прежняя, чашка чая). Своим вторым значением *another* имеет «другой, отличный» (Мюллер В. К. Англо-русский словарь. — М., 1977. — С. 39). Наконец, в выражениях типа: *another Shakespeare* (Там же. С. 39) (новый, новоявленный Шекспир) это слово употребляется в значении «новый, еще один похожий» (ср. с русским эквивалентом: *другой Пушкин, другой я* и т. д.). Следовательно, английское слово "**another**" (именно *another*, а не *other* или *different*) подобно русскому «другому» соединяет в себе значения отличия, инаковости и сходства. Вместе с тем, в английском языке, как и в русском, выражения типа «другой Шекспир» не являются выражениями с высокой частотностью употребления, так что в современном русском языке значение «точно такой же, одинаковый», как и «новый, еще один похожий» в английском выделяется не без труда.

Важно, однако, заметить, что английское *another* указывает именно на новизну, на отличие «того» от «этого», так что значение «сходства» в выражениях типа *another Shakespeare* несет не само

Сравнение семантических связей русского «другого» со связями английского **other, another**, немецкого **ander** и французского **autre (autrui)** показывает, что в этих языках мы не обнаруживаем — в противоположность русскому языку — родственных отношений «другого» со словом «друг». Слово «друг» в этих языках (*friend, Freund, ami*) ни фонетически, ни морфологически, ни этимологически никак не связано со словом «другой», а отсюда и семантика «другого» не имеет ничего общего с семантикой слова «друг». Более того, во французском языке слово «другой» (*autrui*) используется не только в значении «иной», но и в значении «чужой», доводя «инаковость» другого (коль скоро она не уравновешена «сходством») до его оценки как «чужого». Ниже будет показано, что генетическая связь русского «другого» со словом «друг» как с производящим словом целиком определяет «широту» его семантики, характерное для него со вмещение сходства и различия, близости и дали.

Родственность «другого» слову «друг» позволяет говорить и о его кровных связях со словами «дружина» и «содружество», которые знаменуют собой собрание в «одном» — «многочисленном». Как друзья «многие» образуют сообщество лю-

слово *another*, а словосочетание в целом. В этом словосочетании речь идет не о Шекспире, а о другом человеке, который иронично (или вполне серьезно) именуется «новым Шекспиром» только потому, что он чем-то похож на него. Здесь на первый план выходит значение «новый, иной», а значение «похожий» лишь уточняет его. В русском языке картина совсем иная: тут само слово «другой», благодаря своему родству со словом «друг», несет значение «точно такой же, схожий». Поэтому в русском языке «другой» в значении «равный, одинаковый, такой же точно» встречается не только в оборотах аналогичных английскому *another Shakespeare* (другой Шекспир, другой Наполеон и т. п.), но и самостоятельно. Так, в Словаре современного русского литературного языка (Т. 3. 1954 г.) в качестве иллюстрации к «сходному, одинаковому» как значению слова «другой» приводится следующая цитата из Грибоедова: «[Рославлев Лизе:] Не вы одне, весь свет смеется из пуста. Зато же същете вы где меня другога? Кто чувствует как я? Грив. Притв. неверн., явл. 6» (Словарь современного русского литературного языка/ АН СССР; Ин-т рус. яз. — М.; Л., 1948–1965. Т. 1–17. — Т. 3. — С. 1135.

дей, относящихся друг к другу на равных, по-дружески. Дружина – это и «общество, артель, ватага» и «войско» («княжеская дружина») ⁷. Таким образом, если слово «другое» в первом приближении есть *иное, отличное* от «этого», то производный от слова «друг» ряд «дружба», «дружина», «содружество» и т. п. выводит на первый план значение единства «одного» с «другим». Но в дружине, в дружбе, в содружестве прослушивается также и значение «различия» как момента, специфицирующего характер общности друзей-дружинников: в дружину соединяются «другие» друг для друга, равные друг другу в этой своей «другости» люди. Еще девятнадцатом веке несводимость, особость, различность составляющих дружину друзей, если довериться Далю, прослушивалось очень отчетливо благодаря употреблению слов «дружный» или «дружий» в общем значении «чужой, принадлежащий другому, не свой»; семантика слов «дружина» или «содружество» не исключала возможности раздора между «дружинниками», о чем говорят значения таких слов, как «другдружный, другодружный» в значении «взаимно супротивный, междоусобный, усобищный» ⁸.

Теперь попытаемся осмыслить взаимосвязь основных значений слов «другое» и «друг» в исторической перспективе. Судя по тем сведениям, которые дают нам соответствующие словари и по общему правилу словообразования, в этимологическом фундаменте «другого» лежит слово «друг» в значении «спутник, товарищ на войне» ⁹. Первоначально

⁷ Даль В. В. Указ. соч. – Т. 1. – С. 496.

⁸ Там же. Следует особо отметить характерное для этих слов значение борьбы (соперничества) между «своими», между близкими, равными друг другу, людьми, борьбы между друзьями, входящими в одну дружину.

⁹ На это значение слова «друг» как исконное его значение указывают М. Фасмер, Н. М. Шанский, П. Я. Черных (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – СПб., 1999. – Т. 1. – С. 543; Шанский Н. М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. – М., 1975. – С. 133; Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка: В 2 т. – М., 1994. – Т. 2. – С. 270–271). М. Фасмер и Н. М. Шанский (чьи этимологические словари содержат и слово «друг» и слово «другой»)

это значение слова «друг» относилось лишь к другому человеку (к «со-ратнику» как равному мне «воину», «мужу») ¹⁰. В это этимологически исходное значение слова «друг» уже было заложено значение «равенства, сходства», которое неотделимо от представления о друге как товарище на войне, спутнике в дороге. Можно предположить, что позднее слово «друг» в значении «иной-как-равный» распространилось на отношение равных (одинаковых) по своей сущности живых существ и неодушевленных вещей, когда они брались в совместности отношения «этого» к «тому», «того» – к «этому» («собаки играли друг с другом»; «огромные камни громоздились друг на друга»).

Вопрос о происхождении слова «другой» в его современном значении («иной, не этот») известный лингвист Н. М. Шанский поясняет следующим образом: «Другой. общеслав. Идентично по происхождению сущ. другъ – «товарищ». Новое, современное значение развилось вначале в оборотах друг друга, друг другу – «один другого, один другому» ¹¹. Важно отметить, что такое значение «другого» как «иной», «не этот» не было его исходным значением, а лишь постепенно **развилось** в оборотах типа «друг друга», «друг другу» и т. п. из слова «другой» в значении «со-ратник», «спутник». Вероятно, это происходило тогда, когда о друзьях (дружинниках, товарищах, спутниках, – то есть о людях равных мне в качестве спутников, ратников) говорили в третьем лице («в жестоком бою друг поддерживал друга»; «друг прикрывал своего другого от стрел»), поскольку в обороте «друг друга» значение сходства, общности с со-ратником отходит на второй план, а на первый план

выводят слова «другой», «дружина» из «друг» в значении «спутник, товарищ» (Фасмер М. Указ. соч. – С. 543; Черных П. Я. Указ. соч. – С. 133). Причем Макс Фасмер прямо пишет, что «другой... первоначально тождественно друг», и связывает его происхождение (как и Н. М. Шанский) с оборотом «друг друга» (Фасмер М. Указ. соч. С. 543).

¹⁰ Такое значение находим в др.-исл. draugr (поэт.) «муж» (Фасмер. Там же. С. 543).

¹¹ Черных П. Я. Указ. соч. – Т. 2. – С. 133.

выдвигается уже не близость, не равенство двух или более людей по их «чтойности» (я и другой как мой спутник, товарищ), но отличие *одного* ратника (путника) от *другого* как обособленных в своем существовании, в своей «этости». Языковое соотнесение «друга» с «другом» в обороте «друг друга» привело к своеобразной математизации значения «другого», так что один член этой пары получил значение «одного», а сопоставленный с ним «друг» получил значение «иного», «второго». Так «другой», выделевшись из оборотов типа «друг друга», определился в языке как «другой» (ая-, ие-, ое-) со значением «иной, отличный от этого». Другой как «иной» постепенно (чем дальше, тем больше) оттеснил на задний план исходное значение «другого» как «точно такого же, сходного»), хотя оно и продолжало использоваться в этом значении в тех случаях, когда «другой» напрямую увязывался со словом «друг» в значении «соратник, спутник, товарищ». Со временем «другой» в значении инаковости стало использоваться не только для выражения отличия одного человека от другого, но и для выражения отличия сущего от сущего.

Таким образом, и сегодня этимологически исходное слово «друг», с одной стороны, удерживает семантическую связь слова «другой» с изначальным смыслом слова «друг», указывающим на **равенство** одного человека другому «по сущности», а с другой, — удерживает за «другим» имплицитно присутствовавшее в слове «друг» значение **отличия «другого» от меня как его «друга» «по существованию»** (друг — не «я сам» а мое «иное я»), развившееся в оборотах типа «друг друга», «друг другу» и придавшее слову «другой» значения *иной* и *второй*. В русском языке, где «другой» укоренен в слове «друг», это слово выполняет функцию семантической стяжки, удерживающей вместе значения сходства и различия, близости и дали, и располагает к тому, чтобы видеть в ином, отличном «такое же», «сходное», «дружественное».

Закрепление за другим значения отличности, инаковости делает возможным его употребление уже не только для отделения одного сущего от другого, но также и в

значении отличия «другого» от всего, что есть в личности («другой мир», «другая жизнь»). От другого как прилагательного, указывающего на отличие «того» от «этого», остается один шаг до «другого» (при его использовании в форме существительного ед. числа среднего рода) как термина, выражающего идею чистого различия (сущее и Другое ему).

Сегодня в семантике «другого» на первый план вышло различие, инаковость, другость¹². В течении последних столетий происходило неуклонное вытеснение значения «такой же точно, сходный», хотя еще у Даля и в толковых словарях первой половины XX века мы еще это архаическое значение «другого» находим¹³. Историко-этимологический анализ показывает, что если для древнерусского человека на первый план в слове «другой» выходила общность, единство человека с человеком, и — шире — со всем сущим, что отражало значимость установки на поиск «похожего, сходного» для выживания человека в условиях традиционного общества, то для современного человека более важным оказывается обнаружение и вербализация отличия вещи от вещи, человека от человека, «меня самого» от всего сущего для меня. Однако процесс атомизации человеческо-

¹² Подорога В. Словарь аналитической антропологии // Логос. — 1999. — № 2. — С. 40–41.

¹³ Например, в толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой мы уже не находим у «другого» значения «сходства, равенства». «Другой» здесь имеет следующие значения: 1. не этот, не данный; 2. не такой, иной; 3. второй, следующий; 4. некоторый, какой-нибудь, иной; 5. кто-то другой, не сам (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. — М., 1999. — С. 181). Мы видим, что все указанные в данном случае варианты значений раскрывают не сходство и равенство сущих, а их различие. Отсутствует значение «сходства» и в Словаре русского языка в 4-х томах (Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1981. — Т. 1. — С. 448–449).

¹³ Мы имеем в виду словарь Д. Н. Ушакова («другой» как «такой же, как кто-н., равный, почти тождественный») (Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. — С. 804) и Словарь современного русского литературного языка («другой» как «такой же, одинаковый, похожий») (Там же. — Т. 3. — С. 1135).

го существа дошел сегодня до той черты, когда жизненно важным и философски плодотворным становится обнаружение и удержание не только отличия сущих друг от друга, но и того, что делает их «близкими», создает возможность для общения, диалога, взаимопонимания. В этой ситуации особенно актуальным и философски значимым оказывается углубление в семантику «другого» с его укорененностью в «друге» как «другом я». В наши дни важно поставить акцент на «другом» как «таком же», «почти тождественном», что позволит на терминологическом уровне сочетать характерный для современной культуры пафос различия с принципом сущностного единства различного.

Особый интерес в контексте возможностей языкового выражения конститутивной для постклассической мысли идеи бытия-события представляет однокоренное с «другим» слово «вдруг»¹⁴, обозначающее явления и ситуации, которые имеют место не «по порядку», не «как обычно», не с «необходимостью», а неожиданно, внезапно («Если друг оказался вдруг и не друг, и не враг, а так...»). У В. Даля слово «вдруг» толкуется следующим образом: «**Вдруг** нар. сразу, разом, зараз, наконном, за один прием; // одновременно с чем, современно; // тотчас, немедленно, скоро, спешно; // нечаянно, внезапно»¹⁵. Интересно, что в современной речевой практике из многих значений слова «вдруг» удержалось последнее из отмеченных Далем значений: «нечаянно», «внезапно»¹⁶. Оно-то и представляет для нас наибольший интерес. Слово «вдруг» в значении «внезапно», «неожиданно» существенно обогащает семантику «другого» и дает дополнительные возможности его использования в сфере постклассической мысли.

«Другое» здесь предстает как «не-что», разрывающее необходимую, естественную, привычную последовательность явлений. При этом слово «вдруг» несет в себе указание на «Другое» как на самостоятельное, самобытное начало, которое открывает себя человеку по собственному почину. Эта самопричинность Другого обусловливает «внезапность» наших встреч с сущим, с «другим». Слово «вдруг» маркирует ситуацию попадания человека в сферу влияния Другого, в область «до» или «сверх» рационального, присутствие которого заявляет о себе неожиданной, внезапной вовлеченностью человека в какое-то иное, отличное от «этого» – обыденного – расположение. Там, где мы имеем дело с «вдруг», и, следовательно, с Другим, кончается компетенция классической рациональности с ее нацеленностью на познание устойчивых сущностей и установление необходимых следствий в отношениях между вещами. В тех случаях, когда что-то случается «вдруг», мы имеем дело с разрывом привычной последовательности событий, с пресечением необходимого, законосообразного порядка в поведении людей и движении вещей, следовательно, слово «вдруг» указывает на «**событие**» как на границу рационально-рассчетливого способа обустройства в мире. Во «вдруг» открывается *другость* другого, семантика «вдруг» дает возможность понять *другое* как *Другое* с большой буквы, связать проблематику Другого с темой Времени, увидеть за той или иной эмпирической данностью эмпирически другого Другое как чистое Различие.

Отметим, что характерная для русскоязычного «другого» связь с наречием «вдруг» не прослеживается в английском, немецком и французском языках, где слово «другое» (other, another, ander, autre, autrui) никак лексически не связано со словами, выражающими неожиданность, внезапность произошедшего («неожиданно» по-английски – suddenly, all of sudden, по-немецки – plotzlich, auf einmal, jahlings, по-французски – soudain, soudainement); «другой»

¹⁴ В этимологическом словаре Н. М. Шанского читаем: «Вдруг (внезапно, неожиданно). Собств.-русск. Происхождение неясно. Вероятно, возникло лексико-семантическим путем на базе вдруг – „воедино, вместе, разом“ (ср.: сразу, укр. враз – „внезапно“, „вместе“), сращение предлога в и друг – «один» (ср.: друг друга, друг другу – „один другого, один другому“)» (Шанский Н. М. Указ. соч. С. 71).

¹⁵ Даль В. В. Указ. соч. – Т. 1. – С. 173.

¹⁶ В словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой важнейшие значения наречия «вдруг» указаны уже в следующем порядке: 1. неожиданно, внезапно; 2. одновременно, разом; сразу (разг.) (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Указ. соч. С. 71).

в этих языках не позволяет удерживать в поле зрения тот способ, каким человеку открывается другое.

Таким образом, в русском языке «другое» в равной мере предрасполагает нас к пониманию «другого» и как иного, отделенного от того сущего, с которым «нечто» сопоставляется, и как точно такого же, сходного, близкого к нему. Если в английском, немецком и французском языках акцент делается на аналитическом отделении «одного» от «другого», то в русском языке подчеркнуто сходство, единство, общность между «тем» и «этим», в частности, между «я» и другим человеком. Русское «другое» предрасполагает к тому, чтобы истолковать его не в горизонте односторонне взятого отличия «того» от «вот этого», а в горизонте возможной дружеской близости «другого» (ты другой, но я расположен видеть в тебе скорее своего друга, чем врага). Кроме того, следует еще раз отметить уникальную связь русскоязычного «другого» с событийной природой «другости». Через термин «Другое» мы получаем возможность удерживать в мысли не всегда явную, не всегда нами осознаваемую событийность присутствия в мире налично и подручно сущего, и вместе с тем – возможность удерживать нашу на Другом основанную способность обнаруживать в мире сходное и различное.

феноменология эстетических расположений и ее конкретизация в описании феноменов ветхого, книжного, мимолетного, ужасного, страшного и тоскливого

В качестве конкретизации основных принципов феноменологии эстетических расположений, которые были раскрыты в первом параграфе, мы хотим привести описание ряда утверждающих и отвергающих эстетических феноменов с тем, чтобы читатель мог составить более определенное представление о возможностях, которые открывает перед исследователем концепция.

Ветхое – это такое эстетическое расположение, в котором Другое открывается человеку, его чувству как Время через восприятие временности, конечности сущего. До предела доведенный опыт временности существования сущего (опыт сущего как ветхого) своим онтологическим априори имеет данность Другого всему временному, то есть само Время, которое становится доступно восприятию в расположении ветхого как то, что дает возможность воспринять сущее в его ветхости (конечности) и обеспечивает влечение к созерцанию ветхого.

Таким образом, ветхое понято как опыт временности сущего, в котором открывается Другое как Время, как Начало всего временного. Ветхая вещь – это вещь, которая уже не может быть относительно иной. *Безусловная невозможность становления другим* может быть определена и как восприятие вещи в ее *возможности не быть* (другим). Не быть не относительно (не быть в том или ином отношении), а не быть абсолютно или (что то же самое) – быть абсолютно иным по отношению ко всему существующему. Через абсолютную возможность/невозможность вещи быть другой (по отношению к самой себе) в опыте ветхого открывается Другое (Иное) как Время. В своей временности, конечности ветхая вещь открывается в своем чистом существовании-веществовании, а человек в ветхом расположении

открывает для себя то, в чем и через что он способен присутствовать в мире, посреди сущего – Время, Бытие.

В опыте ветхого человек *утверждается в том, что онтологически дистанцирует его от вещей* (и тем самым делает их «его миром») – он *утверждается в Другом как Бытии*. Чувство Времени, пробужденное в событии восприятия конечности существования сущего, *утверждает человека в его онтологической дистанцированности от мира, в его способности осмысленно, понимающе воспринимать мир и вещи «в нем» находящиеся*. Эта дистанция в данном случае переживается не как относительная (как в восприятии исторического или циклического времени), а как абсолютная, онтологическая дистанция.

Обыденно, повседневно Время «понимается-воспринимается» человеком в «виде» старых или молодых людей, животных, растений, в образах «осенней» или «зимней» природы. В этих условных «образах времени» мы также имеем дело с «понятным временем», однако такого рода эстетика времени еще не дает чувства Времени. *Условная данность Другого в рамках эстетики времени – это его данность в границах «времен» и «возрастов», в горизонте восприятия модусов циклического и линейного времени*. Безусловная эстетика времени дана человеку в феноменах ветхого, юного и мимолетного. Здесь время открывается как Время, как то, что задает онтологическую дистанцию (утверждает структуру Присутствия как Другого-в-мире), как то, что дистанцирует от сущего Другое всему сущему. Для сущего Время есть Бытие, есть то, «что» утверждает его как существующее (присутствующее) сущее. Все временное (= сущее) присутствует в открытости, и открыто оно – Временем как Другим «временному».

В опыте исторического и циклического времени человек имеет дело с «работой» Времени в «сущем»; время здесь – предикат сущего (сущее дано «во времени», в «таком-то-вот» времени): книга *старая*, а не *новая*, *вечернее* солнце – «ласковое», а *полуденное* – «знойное». Здесь онтологическая дистанция уже сказывается во временном видении вещей, но само дистанцирующее – Время, Бытие – тут

еще не дано, не находится в «фокусе» восприятия, в «фокусе» чувства. В ветхом же дистанция становится абсолютной и опыт ветхого как конечного одновременно оказывается и чувством онтологической дистанции, чувственной данностью *дистанцирующего* (Времени). Другое открывается как дистанцирующее, утверждающее дистанцию Другое, а не как отвергающее ее Другое (не как Небытие). В этом смысле эстетика времени и на условном и на безусловном уровне (то есть вся целиком) может быть противопоставлена эстетике отвержения человека в его человечности (в его способности присутствовать в мире) в опыте ужасного, страшного, безобразного и тоскливого.

Эстетика временных расположений нацелена на истолкование того, как Другое дано через восприятие самого существования вещи, а не того, как оно дано через пространственно данное «что» существующего. Все временные расположения: ветхое, юное, мимолетное, старое, молодое, зрелое, весеннее, осеннее, летнее, зимнее – говорят нам не о «что» вещей, не об их сущности, не о «что» мира, а о его «как», то есть о том, «как» вещь (мир) существует, каково «положение» вещи (мира) во времени.

Юное есть расположение, в котором Другое открывается человеку как Время через восприятие сущего в горизонте возможности чего-то другого в его существовании. Сущее в расположении юного воспринято не в аспекте «определенной возможности быть другим», измениться, «созреть», а в аспекте чистой возможности, то есть в аспекте Другого как возможности сущему быть «другим». Юное есть опыт Времени как условия возможности временного существования. В расположении юного «юное сущее» дано как то, в восприятии чего открыта не только возможность «определенного будущего», но *возможность как таковая*, открыто само Время. Восприятие чего-либо как юного следует отличать от восприятия чего-либо как *молодого* (обещающего нечто в плане достижения полноты своего «что» в более или менее отдаленной перспективе). Если молодое – это что-то еще не сформировавшееся, если молодое – это форма, которая еще не до конца раскрылась как

такая-то-вот форма, то в юном мы не имеем дела с динамикой развертывания формы. На первый план в опыте юного выходит не «будущая вещь», а *сама инаковость будущего, чистая возможность «другого»*, небывалого, то есть «в фокусе» опыта юного оказывается сама возможность трансцендирования, а не ее относительная реализация в «определенном будущем». Переживание юного – это *чувство открытости временного горизонта, незаслоненного перспективой его по необходимости определенной, а потому ограниченной реализации. Юное – это непосредственно, эстетически, в самом чувстве выполненная абстракция чистой возможности существования сущего.*

Расположение юного в качестве необходимого, но недостаточного презстетического условия своей событийной реализации, предполагает наличие того, что воспринимается как молодое. Попав в расположение юного, молодое, не переставая по своим физическим характеристикам быть молодым, становится внешним референтом «юного» как опыта чистой возможности «другого» во всей ее полноте. От данности определенной формы временения (временения молодым в рамках линейной эстетики времени) нет постепенного перехода к опыту неопределенной другости чистого будущего; *такой переход мыслим лишь как событие*, как захват Присутствия самим Временем как тем, «что» времени. Расположение «юного» – это расположение, в котором Время дано человеку в своей безусловно *утверждающей* его как Присутствие (как Другое-в-мире) полноте, в нем открыто Время как «непечатое» Бытие, как то простое Начало, из которого и в котором существует сущее.

Юное – это не расположение, когда «еще есть время» (на то, чтобы стать зрелым), но расположение, в котором Время – «есть», актуально дано как чистая возможность. *Юное – это молодое вне всякого сравнения, безусловно молодое* (как, например, ветхое есть старое вне всякого сравнения, а возвышенное – большое вне всякого сравнения). Юное – это опыт открытости Другого из молодости, которая перестала (эстетически) быть молодостью и «стала» юностью аналогично тому, как в ветхом старость перестала

быть старостью и «стала» ветхостью. В юном Присутствие утверждается не в каком-то его бытии, а в Бытии как **полноте** возможности иного. Такой опыт онтолого-эстетически *утверждает*, а не *отвергает* человека как Присутствие.

Мимолетное есть расположение, в котором Другое открывается человеку как Время через восприятие краткости, мгновенности бывания сущего. Мимолетность суть восприятие временности сущего через опыт мгновенности настоящего, обретшей внешне выражение в образе «мимолетно сущего» (осыпающиеся на ветру лепестки вишни, игра солнечных лучей, блуждающих в просветах подвижной массы облаков). Временность существования сущего открывается созерцателю в мимолетном как его *настоящее* без *прошлого* и *будущего*. Достигая в восприятии мимолетного своего *предела*, опыт условного времени (времени в рассудочной развертке на прошлое-настоящее-будущее) сменяется опытом Другого, Времени, Бытия как того, что устанавливает онтологическую дистанцию и позволяет созерцать временность сущего как (в данном случае) его мимолетность. Присутствие в «мимолетном» расположении есть переживание конечности вовне данного сущего и, одновременно, конечности собственного существования, которая, благодаря этому переживанию, соединяется с опытом актуальной бесконечности, с чувством Времени как начала, обеспечивающего Присутствию возможность присутствовать в мире.

Затерянное есть расположение, в котором Другое как Бытие открывается человеку через восприятие сущего в его безусловной малости в сравнении с окружающим его пространством. В опыте «затерянного» воспринято, что все, имеющее «место» (все сущее как «вот-это»), в самом этом «имении места» *отъединено* ото всех других «мест», что оно «теряется» в той пространственной неопределенности, в которой оно, собственно, и «имеет место». Формула восприятия для затерянной вещи такова: не сущее среди других *сущих*, а сущее, тонущее в безмерности *мира*, мирового *пространства* (одинокое строение на фоне бескрайней

равнины, могила в степи, одинокая тучка на ясном небе и т. п.). Такая затерянная в безмерном (абсолютно несоразмерном ей мире) вещь оказывается лишенной смысла, то есть лишенной связи с «другим» как дающим определенный, локальный, «местный» смысл такого-то-вот место-положения, «помещенности» между тем-то и тем-то, среди того-то и того-то. Затерянная вещь – это вещь, погруженная непосредственно в неопределенность пространства-среды, она локализована непосредственно в «мире», поэтому такая вещь (в рамках «затерянного» как расположения) есть зримый запрос на связь не с другим сущим, а с миром сущего в целом, она затребует Целое своей потерянностью в мире (неопределенностью места, занимаемого ей в пространстве), бессмысленностью своего места-имения в «бескрайности пространства». Исчезающе малая «точка» как особенная, обособленная «точка» здесь получает свое спасение (осмысление-исцеление) в Бытии, которое открывается в созерцателю в созерцаемом как двух моментах «затерянного-как-расположения». Другое как Бытие онтологически утверждает (спасает) и созерцаемое, и созерцателя, который, созерцая сущее как «затерянное», одновременно ощущает и самого себя (как сущего) «затерянным» в бесконечном пространстве. Несоразмерность отдельного сущего миру сущего в целом здесь, с одной стороны, доведена до предела, а с другой стороны, в то же самое время перекрыта, «снята» в «чувстве сверхчувственного», безусловного, Другого. Другое открывает себя в затерянном как то, что утверждает онтологическую дистанцию, позволяющую видеть просто «малый» предмет как «затерянный предмет», созерцать его и при этом испытывать удовольствия от чувства «полноты бытия». Опыт затерянного есть опыт Бытия, утверждающего Присутствие в его способности присутствовать, то есть не «теряться» в мире, в эмпирической безмерности мирового пространства. Другое здесь есть то, что «ставит» человека по ту сторону сущего и, следовательно, по ту сторону страдания. В переживании заброшенности как аффирмативного (утверждающего) эстетического расположения мы имеем дело с онтолого-эстетическим катарсисом, очи-

щением сущего (созерцателя и созерцаемой вещи) силой данности Другого как Бытия.

Беспричинная радость есть расположение, в котором Другое открывается человеку как Бытие в чувстве безусловной полноты присутствия сущего. Бытие, открытое «во всем», наполняющее собой окружающее человека пространство (реальное и воображаемое) дано как чувство беспричинной и безусловной радости. «Беспричинная радость» есть расположение, которое «напршивается» на то, чтобы соотнести его с отшатыванием-отчуждением «ужаса»: в отличие от «прекрасного», «ветхого» или «мимолетного» и других расположений, которые локализуются вовне в отдельной вещи (группе вещей), «беспричинная радость» характеризуется не только безусловностью, но и всеохватностью. Подобно «ужасу», «беспричинная радость» может быть охарактеризована через «всюду и нигде». «Беспричинная радость» есть безусловное («отличительное») расположение эстетики утверждения, онтически характеризующееся всеохватностью и «локализованное» в пространстве, а не в той или иной отдельной вещи. Чувство Бытия здесь не может быть привязано ни к тому или иному виду вещи, характеризующему ее существование (время ее бытия), ни к ее или их (вещей) качественным и количественным характеристикам. Человек как Присутствие размыкает мир способом отшатывания или влечения (притяжения) к сущему, но когда его влечет к себе все сущее в целом, то каждое сущее в отдельности есть то, что влечет, и в то же время есть то, что воспринимается как несоответствующее влечению, как неспособное вместить в себя «всю» радость, поскольку в данном случае притягивает к себе не онтологическая полнота в восприятии того или иного сущего, но «все сущее» в его преисполненности полнотой Бытия. Беспричинную радость следует отличать от «радости по поводу», которая носит условный характер и имеет конкретную причину.

Беспричинная радость – феномен не менее редкий, чем ужас, но он, несмотря на свою «редкость», имеет для онтологического истолкования утверждающих-притягива-

ющих расположений такое же значение как ужас для отвергающе-отшатывающих расположений.

Ужас есть расположение, в котором Другое открывается человеку в опыте безусловного отвержения человека как Присутствия. Небытие в этом расположении не локализовано в каком-то определенном сущем и дано как «бесчеловечный» мир, как сущее, неприемлющее, отвергающее человека в его способности присутствовать в мире. Сущее здесь воспринимается как утратившее (утрачивающее) свое значение, как мир, выпавший из «языка», как анти-мир. Опыт ужасного определяется как опыт абсурдного мира.

Описание и истолкование «ужасного» предваряется кратким экскурсом в историю философско-эстетического рассмотрения этого феномена. Основное внимание при этом отводится анализу воззрений на ужасное в эстетике XVIII века (Аддисон, Бёрк, Кант), когда понятия ужаса и страха впервые стали всерьез рассматриваться в рамках эстетической мысли. Правда, эти феномены вызвали интерес не сами по себе, а в связи с анализом феномена возвышенного. В разделе 3.1.1 рассматриваются причины, по которым ужасное так и не стало предметом специального исследования в эстетике XIX–XX веков. По итогам этого анализа делается вывод, что в основании такого «недосмотра» лежит ориентация новоевропейской эстетики на опыт искусства, в силу чего эстетический опыт (то, что было принято считать эстетическим опытом) оказался ограничен горизонтом восприятия художественного произведения, так что мерилом «эстетического» в Новое время оказалось «художественное». Такой подход к сфере эстетического опыта заведомо исключал возможность рассмотрения ужасного, страшного, безобразного, тоскливого самих по себе, так как эти эстетические феномены разрушают онтолого-эстетическую дистанцию, без которой нет художественного опыта как художественного. В кратком обзоре положения дел с исследованием ужаса в отечественной эстетической литературе советского и постсоветского времени показывается, что этот феномен имел для нее второстепенное значение и остался почти незатронутым философским анализом.

В расположении ужаса человек «оттесняется» от Бытия силой Небытия, отвергающего Присутствие как сущее онтологически дистанцированное от сущего. Ужас есть чувство разрушения онтологической дистанции, метафизический апокалипсис Присутствия. Ужас свершается в восприятии сущего в целом как утратившего (утрачивающего) свою понятность, причем не какую-то «привычную понятность», а понятность как таковую. Ужасное следует отличать от условно и безусловно страшного как расположений, в которых чувство Небытия локализовано «во плоти» того или иного сущего.

Страх есть расположение, в котором Другое открывается человеку как Небытие, чья данность онтологически суть безусловное отвержение человека как Присутствия. Небытие здесь (в отличие от ужасного расположения) локализовано в определенном сущем, дано как конкретность метафизически угрожающего сущего. Страшное как безусловно отвергающее эстетическое расположение (как онтологически страшное) воспринимается (в аспекте своего внешнего референта) в образе «непонятного сущего», от которого как от «непонятного» исходит неопределенная угроза. Безусловность онтологически страшного коррелирует с неопределенностью угрозы, исходящей от определенного (но непонятного) сущего, которое страшит. Неопределенность угрозы показывает, что угрожающее здесь — не сущее (угроза исходящая от определенного сущего всегда конкретна, это угроза и опасность в том или ином отношении), а само Небытие, отвергающее способность человека присутствовать в мире (располагаться в мире и понимать его).

Страх как безусловную данность следует отличать от условно (онтически) страшного, в расположении которого Другое как Небытие разомкнуто несобственно, как страшное тем-то и тем-то, в том или в другом отношении.

Безусловно страшное есть расположение, в котором человек имеет дело с непонятным сущим не отвлеченно (не отстраненно), не как с интеллектуальной проблемой,

а событийно, целостно, в акте «отвержения» самой способности человека быть способом понимания сущего.

Тоска суть расположение, в котором Другое открывается человеку как Ничто и есть безусловная лишенность Бытия, кажущая себя в переживании бессмысленности сущего и, соответственно, бессмысленности собственного присутствия посреди обесмысленного сущего. Данность Другого как пустого Ничто отвергает само собой разумеющуюся осмысленность человеческого бытия в рамках повседневной жизни, но окружающий мир (а расположение тоски онтически – как и ужас – захватывает все сущее в целом) в пределах данного расположения не воспринимается как отвергающий саму способность человека присутствовать в мире: мир здесь не выпал «из языка», вещи по-прежнему что-то значат, *онтологическая дистанция сохраняется, но сохраняется формально*, так что все сущее (и в том числе, человек как сущее), в расположении тоски лишается своей глубинной, онтологической осмысленности.

Отсюда вытекает важное отличие того типа отвержения человека в его человечности (в его способности присутствовать в мире), с которым мы встречаемся в расположении тоски от его отвержения в рамках расположений ужаса и страха: отвержение Присутствия в тоске, являясь безусловным эстетическим расположением как чувственной данностью Другого, не есть его тотальное отвержение (как в ужасе и страхе), но есть лишь частичное отвержение, отвержение онтологической наполненности Присутствия, его онтологическое «опустошение». Этим объясняется то, что тоска, в отличие от страха или ужаса, бывает затяжной. *Тотально отвергающие* расположения именно в силу своей тотальности не могут быть «длительными» в порядке «эмпирического времени». В тоске отвергается осмысленность присутствия, но не способность человека присутствовать (понимать сущее) как таковая.

Чувство общей осмысленности существования (обычно не осознаваемой), которая в повседневной жизни обеспечивается неявной данностью Бытия, лежащего в основании

Присутствия «утрачивается» в тоскливом расположении. Другое здесь открывается (дается) человеку как «отсутствие Бытия» или как «пустота Ничто». Данностью Другого как Ничто характеризуется расположение, в котором Присутствие разомкнуто на отсутствие Бытия. Вот почему тоска всегда есть тоска по Бытию, всегда есть устремленность к утверждению в Другом как Бытии. Вещи в тоске сохраняют свое логическое значение, но при этом утрачивают свой смысл (лишаются соотнесенности с Бытием). Отсутствие Другого-Бытия дает о себе знать именно в том, что оно, это отсутствие, ощущается человеком как недостаточность для полноты Присутствия овладения способностью отвлеченно, рассудочно знать «о» мире и «отвлеченно» (от Бытия) быть в нем. В тоске выявляется отличие знания вещей, предстающих перед человеком, на уровне их значений от их онтологически фундированной осмысленности. В тоске человек расположен вопросительно, здесь он эстетически попал «под вопрос», который кажет себя как тяга к отсутствующему смыслу его бытия в мире: «Для чего все это? Для чего есть то, что есть?» Так человек оказывается «в вопросе» об основании сущего, о смысле Бытия, присутствие которого в его ранящем отсутствии становится в тоскливом расположении жизненным, насущным.

Если попытаться как-то обозначить особенности возможных «тел тоски», то мы увидим, что главная преэстетическая черта, характеризующая вещи, предрасположенные к тому, чтобы становиться тоскливыми, – это однообразие, отсутствие в предмете видения внутренней игры (игры света, объемов, рельефа поверхности, цвета и т. д.). Все, что лишено «красок», имеет шансы явиться нам в «тоскливом» виде, стать «вместилищем» тоски. И все же, пожалуй, приоритет в способности предрасполагать человека к тоске остается не за отдельными вещами, а за *особыми состояниями пространства*: так, например, преэстетически тоскливым будет однообразное и широкое пространство с однотонным цветовым колоритом. Масштабность созерцаемого (не отдельная вещь, а все окружающее пространство) позволяет однообразию заявить о себе со всей

силой. Тоска как феномен обесмысленности Присутствия преэстетически стимулируется всем «серым», «однотонным», «однообразным». Однообразие и однотонность предметов окружающего мира соединяется в тоске с чувством временной растянутости, пустотности, бессобытийности. Например, длительное повторение одних и тех же сменяющих друг друга форм и при нашем движении «мимо» них, длительное созерцание чего-то (при неподвижности наблюдателя) внутри себя однообразного и лишённого внутренней игры, внутреннего разнообразия, – преэстетически способствуют восприятию таких предметов и ситуаций как пространственно данного *выражения тоски «безвременья»*. Тоска – есть опыт Ничто, соответствующий восприятию пространства и времени в их предметно-смысловой «пустоте», незаполненности.

Философия и искусство: различие уже в за-мысле

Исторически отношения философии с искусством складывались непросто. Уже Платон в своем «Государстве» утверждал, что поэты должны быть изгнаны за пределы идеального государства. Правящая в заботах о всеобщем Блага философия не может, по мысли Платона, мириться с присутствием безответственных поэтов, которые даже о богах выдумывают много нелепого и низкого. Однако историки философии отмечают и то обстоятельство, что Платон допускает возвращение поэзии из изгнания, если только ей удастся оправдаться перед Истиной и Благом¹⁷. Непоследовательность философа удивляет и заставляет задуматься, тем более что сам «божественный Платон» был поэтом мысли и художником слова и его диалоги по сию пору – предмет истории античной литературы.

Еще более неопределенным и проблематичным отношение философии к искусству становится на почве отечественной культуры, где мысль и образ издавна пребывали в состоянии родственного взаимопроникновения и взаимовлияния, так что порой историки русской философии и литературы встают впадают в тяжкие сомнения по поводу принадлежности того или иного деятеля культуры к соответствующей области культуры. С одной стороны, мы знаем, что русская классическая литература – это литература

¹⁷ «...Если подражательная поэзия, направленная лишь на то, чтобы доставлять удовольствие, сможет привести хоть какой-нибудь довод в пользу того, что она уместна в благоустроенном государстве, мы с радостью примем ее. Мы сознаем, что и сами бываем очарованы ею, но предать то, что признаешь истинным, нечестиво. <...> Таким образом, если она оправдается <...>, она получит право вернуться из изгнания. <...> Ведь мы обогатились бы, если бы она оказалась не только приятной, но и полезной» (Платон. Государство. Кн. 10 // Платон. Собр. соч. в 4 т. – Т. 3. – С. 405).

«вечных», «проклятых», «роковых» вопросов, а потому — литература «философская»¹⁸; а с другой, — нам говорят о том, что русская философия нередко выступала (и в прошлом, и в нынешнем веке) в форме литературной критики и публицистики, а о многих русских «любомудрах» (и притом из самых выдающихся¹⁹), и вовсе не скажешь с уверенностью, кто они: талантливые писатели, художники, литературные критики и публицисты, или собственно философы. Показательно то упорство, с каким историки отечественной философской мысли (от Н. Бердяева и В. Зеньковского до наших дней) включают в историко-философские обзоры и Толстого, и Достоевского, и Белинского и многих других деятелей русской культуры, чья принадлежность к собственно философии (с позиции «академически выдержанных» и дисциплинарно «щепетильных» подходов к истории философии) сомнительна²⁰. Показательно и то, что и эта работа в некотором отношении (в каком именно будет видно в дальнейшем) сближает философию и искусство, продолжая традицию характерного для русской культуры литературоцентризма. На таком культурном фоне волей-неволей начинаешь спрашивать себя: «Как же возможно столь тесное сближение философии и искусства? Почему это сближение вызывает столь полярную реакцию: от его апологии до жесткой критики, квалифицирующей такое сближение как взаимную „порчу“ сближающихся?»

¹⁹ Это И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, В. Ф. Одоевский, А. И. Герцен, В. Г. Белинский, Ап. Григорьев, В. С. Соловьев, К. Леонтьев, В. В. Розанов, Л. Шестов, А. Белый, Вяч. Иванов, Н. Н. Бердяев, М. М. Бахтин, Я. Э. Голосовкер, М. К. Мамардашвили и многие другие.

²⁰ Назовем в качестве примера хотя бы историко-философские работы Г. Г. Шпета (*Шпет Г. Г. Истории русской философии.* — Свердловск, 1991), Н. О. Лосского (*Лосский Н. О. История русской философии.* — М., 1991), а из наших современников А. М. Пятигорского (*Пятигорский А. М. Философия или литературная критика // Ступени.* СПб., № 3. С. 12–23) прямо или косвенно направленные против растворения «собственно философии» в «истории мысли», «истории культуры», и, в особенности, — литературы.

Общие «места» философии и искусства

Не претендуя на последнее слово в старинном споре философии и поэзии, попытаемся по возможности войти в его существо, найти то «место», где встречаются философия и искусство, где лежит их общий интерес, интерес, с необходимостью рождающий ревность и соперничество в движении к «чему-то», что еще подлежит выяснению.

Общее «место» философии и искусства, объединяющее их начало легче будет «обрисовать» сопоставляя их с *третьим феноменом*, по отношению к которому они представляли бы собой некую целостность. Возьмем в качестве такого «третьего» **науку**, которая, несмотря на случившиеся в истории эпизоды философского и артистического увлечения наукой, со своей стороны всегда осознавала свою обособленность как от искусства с его образами и «игрой воображения», так и от философии-метафизики, долгое время претендовавшей и на родство с наукой, на покровительство и «присмотр» за ней.

Возможен ли прогресс? Отличие философии и искусства от науки существенно для понимания природы философии. Но выяснение того, что отличает философию и искусство от науки будет, одновременно, и выяснением того, что их между собой объединяет. Если в науке мы наблюдаем *непрерывный прогресс* в познании ее предметных областей, то в философии и искусстве мы видим прогресс (впрочем, весьма сомнительный и условный) лишь в технике, но не в конечных результатах, не в вершинных достижениях этих форм духовной жизни, так что история философии и искусства предстает перед нами скорее в образе горной цепи, где вершины чередуются с глубокими расщелинами, чем в виде уходящей в высь бесконечной лестницы, где каждая новая ступень выше предыдущей. Философия Канта не отменяет философии Платона, как трагедии Шекспира ничуть не умаляют величия трагедий Софокла и не «превосходят» их. Предметы наук непрерывно уточняются, новые проблемы стимулируют рождение новых наук, оставляя решенное позади, используя его для постановки и ре-

шения новых познавательных задач, а темы философии и искусства относятся к разряду «вечных», переходящих «по наследству» от поколения к поколению, от века к веку.

Непрестанно возобновляющиеся попытки решения «вечных вопросов» рождают новые философские и художественные языки, на которых каждое новое поколение говорит о мышлении, бытии, любви, смерти, добре, красоте и т. п., так что в многообразии этих языков легко заблудиться, в то время как науки если не достигли, то стремятся достичь (и в значительной мере уже достигли) единообразия и универсальности своих терминологизированных языков. Следствием этого является, в частности, тот факт, что научные труды гораздо легче поддаются адекватному переводу (если в нем вообще есть необходимость, поскольку в наиболее «продвинутых», математизированных областях знания – и прежде всего в самой математике, – никакой перевод часто вообще не нужен), чем в художественная литература и философия, где совершенный перевод невозможен, так что в трудах комментаторов текстов Платона или Хайдеггера, Шекспира или Тракля мы то и дело встречаем сетования на непереводаемость того или иного произведения, предложения, слова.

Талант, искусство, произведение. Эскизно отличие философии и искусства от науки можно выразить через фиксацию различий в тех требованиях, которые предъявляют своим «служителям» Философия, Искусство и Наука. В то время как философия и искусство требуют от них таланта и искусства, наука ждет от своих подданных прежде всего надлежащей профессиональной подготовки, владения соответствующими (исследовательскими) умениями и навыками. Наука признает талант и искусство желательными для успеха научного предприятия «качествами» каждого ученого, но не считает их абсолютно необходимыми. Наука в целом не может обойтись без талантов, но этим не ставится под сомнение **научность** результатов исследования бесталанного ученого-специалиста. А вот бесталанный поэт – не поэт, но «рифмоплет», и стихи, написанные им, не имеют прямого отношения к искусству поэ-

зии. Тоже – и с философом²¹. Это отличие (подсказывает язык) проявляет себя и в том, что, говоря о философии и искусстве, мы говорим о философском и художественном **произведении** (как требующих от своего создателя искусства), а рассуждая о научном познании, мы более склонны говорить о «**трудах**», «**работах**» и «**исследованиях**» (будь то монографии, статьи или трактаты), чем о научных «произведениях».

Под покровительством Эрота. Если отличие философии от искусства (как и их отличие от науки) «бросается в глаза», то объединяющее их начало «не лежит на поверхности» и требует философской рефлексии для своего обнаружения²². Попробуем удержать тему общности философии и искусства через анализ еще одной присущей им особен-

²¹ Крупные открытия в науке делаются талантливыми людьми, но основной массив добываемых наукой знаний доставляется исследователями-профессионалами, что особенно стало заметно в XX веке. Их работа, их достижения – это, бесспорно, научные достижения, в то время как «продукция» многих «философов» и «беллетристов» не имеет прямого отношения к собственно философии и искусству. И здесь важно отличать философию и, например, литературу как произведения таланта и особого искусства от них же как культурных институтов. Не каждый факт литературы – Литература, как не каждый факт «истории философии» – имеет отношение к философии. Об особой роли Искусства в искусстве Борис Пастернак (на страницах романа «Доктор Живаго») писал так: «Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах „Преступления и наказания“ потрясает больше, чем преступление Раскольникова. Искусство первобытное, египетское, наше, это, наверное, на протяжении многих тысячелетий одно и то же, в единственном числе остающееся искусство. Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое, и когда крупница этой силы выходит в состав какой-нибудь более сложной смеси, примесь искусства перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного» (Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. – Куйбышев, 1989. – С. 271).

²² В самом деле, каждый, кто читал художественные тексты никогда не спутает их с текстами философскими, даже если это полные поэзии тексты Платона или трагический «танец» Фрид-

ности, по-прежнему используя в качестве фона сопоставления научно-познавательное отношение к миру. Речь пойдет о любви. Известно, что философы издревле самоопределились как любящие мудрость. Как любящие, а не как что-то знающие, что-то умеющие, не как эрудиты, исследователи, теоретики, даже не как творцы... Философия – **любовь к мудрости**. Ну а искусство? Разве оно не есть деятельная **любовь к прекрасному и возвышенному**? Разве не к прекрасному стремится художник, и разве его стремление творить прекрасное не есть выражением любви к нему, не есть жажда соединения с прекрасным самим по себе так же, как философское познание – есть стремление к соединению с мудрым самим по себе? Допустим²³. А что же наука? Каково ее отношение к познаваемому предмету? Возможно, наука – это познание предметов ради удовлетворения любопытства, или (и) воли к интеллектуальному господству над предметом.

Но тут нам мог бы быть задан вопрос: «Позвольте, а разве наука не есть любовь к знанию? И неужели философия не есть (как и наука!) – познание и любовь к знанию? Если это так, то в данном, эротическом, отношении философию и науку следует объединять в рамках своеобразной

риха Ницше. На уровне нашего восприятия мы безошибочно отделяем произведения философские от произведений художественных, даже если последние «философичны», а первые «художественны».

²³ Здесь мы пока что ограничиваемся общепринятым как на уровне обыденного сознания, так и на уровне философско-эстетической рефлексии признанием прекрасного (в первую очередь), а затем и возвышенного эстетическим телосом художника. Для рассматриваемого в данном приложении вопроса о соотношении за-мысла философии и за-мысла искусства вопрос о том, ограничивается ли художественное творчество горизонтом таких понятий как прекрасное и возвышенное, не имеет значения. Поэтому здесь, в пределах данного Приложения, мы оперируем исключительно традиционными для эстетического анализа феноменов искусства понятиями прекрасного и возвышенного, откладывая специальное рассмотрение вопроса об эстетических границах художественной деятельности до соответствующих параграфов второй главы этой книги.

интеллектуально-познавательную эротики и противопоставлять ее чувственно-выразительной любви искусства!»

Ответим кратко: если научное познание и можно связать с любовью, то это, скорее, любовь к познанию, чем любовь к предмету познания, последний должен быть полностью подчинен познанию, познан, став моделью для демонстрации мощи научного разума. Философия же (и искусство) есть такое внутреннее движение человека, в котором он стремится не к власти над своим предметом (будь то Истина или Красота), – что невозможно уже в силу его из-начальности, – а к соединению с ним, к удержанию себя в открытости его Начала. И художник, и философ стремятся к воссоединению с началом философствования и с началом художественного творчества. Конечно, философ размышляет о «чём-то», а художник выражает в своем творчестве «что-то», и оба они при этом стремятся к удержанию-со-хранению «чего-то», но это у-держание как со-хранение предмета не есть его расчленение-с-целью-овладения, не есть его полная рационализация, позволяющая «владеть и распоряжаться» (идеально или реально) познанным предметом. Здесь речь идет не об «овладении» предметом, а о его со-хранении посредством смыслового или эстетического держания предмета в горизонте открытости его начала: будь это начало взято как его красота или как его истина²⁴. Таким образом, и философия и искусство устремлены к непредметному началу предметного.

¹⁸ В качестве наиболее ярких имен назовем Ф. М. Тютчева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. А. Булгакова, О. Э. Мандельштама, хотя могли бы назвать еще многих и многих русских писателей «золотого» и «серебряного века».

²⁴ В подтверждение своих слов вновь приведем отрывок из уже упоминавшегося выше романа «Доктор Живаго»: «...искусство не название разряда или области, обнимающей необозримое множество понятий и разветвляющихся явлений, но наоборот, нечто узкое и сосредоточенное, обозначение начала, входящего в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины. И мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания» (Ластернак Б. Л. Указ. соч. – С. 270).

Тайные начала. Когда мы говорим о непредметном как цели устремления, — а красота, истина, бытие, сознание, совесть, взятые в самих себе, взятые сами по себе, именно таковы, — то тем самым мы сразу же исключаем возможность овладения-поглощения *таких* целей; эти цели — загадки, которые не подлежат отгадке. Это значит: *пред-положено нечто таинственное, то, с чем мы как-то (пока не понятно как) соприкасаемся, но что в принципе не может быть подчинено нам, разгадано, именно потому, что мы сами ему изначально подчинены, «погружены» в него как в собственное наше Начало, должствующее, как беспредметное начало (а), оставаться для нас вечно влекущей тайной.*

Теперь, как кажется, становится яснее основание возможности прогресса в науке и его невозможности в философии и искусстве. Мы обнаружили, что наука имеет дело с загадками, а философия и искусство с тайнами, с первыми началами сущего: с тайной Красоты, тайной Бытия, тайной Мысли²⁵. *Тайное, потаенное философы и художники стремятся сделать явным, удерживая в мышлении или из-ображении предметов их непредметный исток, их бесконечный горизонт, храня в явном — неявное, делая тайное явным в его тайне.* Отсюда и искусство, и философия, — «таинственны», как имеющие своим началом и концом темноту тайны, неопределенность (бес)внепредметного.

²⁵ Отверстая тайна сопровождает каждый акт восприятия красоты: мы видим предметы, но при этом «видим» еще и невидимую красоту предмета. Как можно видеть невидимое? Как можно знать, что нечто существует? Мы лишь *имеем* дело с тем-то и с тем-то, а говорим, что это что-то существует, «есть», хотя этого «есть» нет в содержании данной нам предметности. Как мыслить что-то (о чем-то) и знать, что ты мыслишь? Мы нечто мыслим, нам нечто дано, но мы при этом знаем, что это что-то дано нам в Мысли, мыслимо нами, хотя из данности (мысленного) содержания никак само собой не вытекает рефлексивное сознание его мыслимости. То, во что мы всегда уже погружены и в свете чего нам 1) нечто дано, 2) дано как прекрасное, существующее, мыслимое, — есть Тайна как за-данное нам и доступное лишь в косвенном движении от данного к недостижаемому «за»-данному.

Двусмысленность за-мысла. Фактически, мы сейчас пытаемся прояснить специфическое единство философии и искусства через описание их своеобразной дву-смысленности, дву-направленности. Выступая перед нами как два пути удержания и познания предметности, эти духовные практики удерживают в фокусе своего внимания беспредметное начало всякой предметности, причем акцент ими ставится (не всегда осознанно) на беспредметном, которое как бы «сквозит» в том, как дается предмет, как работает с ним художник или философ (подавая его «в свете» красоты или «в свете» истины). Можно даже сказать, что предметное здесь изначально рассматривается в беспредметном горизонте его начала. Искусство философа, как и искусство поэта, есть тогда особого рода мастерство возвращения предметов в их беспредметное начало, требующее особого обращения с языком, который «в норме» предназначен для того, чтобы выразить в нем какие-то предметные содержания; философ же и художник умеют (искусны в этом) так обращаться с языком, что он, сохраняя свою предметность и содержательность, становится прозрачным для непредметного и бессодержательного (но все со-держашего) начала предметности, то есть снимает сам себя как предметный язык. В одном и том же движении поэтическая и философская речь (каждая «на свой манер») и выражает нечто, и явным образом выводит на свет его невыразимое Начало, в одном и том же шаге со-храняя нечто и ничто, сущее и бытие.

Эту дву-смысленность философии и искусства можно прояснить также и через художественный и философский замысел. Можно сказать, что и философ и художник (каждый по-своему) пытаются удержать «за» за-мысла или в образном, или в понятийном развертывании (всегда предметной) мысли. Про-из-ведение со (вместного) — держания и у-держание двух половинок «за-мысла» в акте художественного или философского творения есть попытка сохранения особого мета-физического (неопределенного, не ограниченного «чем-то») на-строения, человеческого удивления (избыточного по отношению к вызвавшему его предметному

содержанию впечатления) в мышлении и в из-ображении того предмета, который вызвал его или в который «вылилось» это на-строение.

Двусмысленность за-мысла и серьезность «игры».

Удержание в одном движении единства трансцендентального «за» мысли в контуре чувственно-смыслового «тела» мысли означает изначально *символический, метафорический* и *игровой статус философствования и художественного творчества*. Тогда и философия, и искусство – есть предельно серьезная **игра с нашей собственной конечностью**, временностью, смертью как символами тансцендентально-априорной области «за» гранью предметно ограненной мысли.

Ученый действует как бы от имени бессмертного Разума, расчленяющего, сочленяющего и поглощающего любую возможную предметную данность сознания. Предсодержательная (пред-метная) «сфера» может помечаться в философии как Трансцендентальное, Трансцендентное, как Бытие, Благо, Истина, Красота, а может чувственно выражаться произведением искусства, придающем Истине художественную, поэтическую «зримость»: истина становится видимой рождающей эстетическое чувство, то есть чувство, которому открывается то «за» замысла художника, которым руководствовался художник в своем творчестве. Двусторонность и двусмысленность неустраимы ни из искусства, ни из философии и *составляют их силу, а не слабость*, так же как одноплановость, логическая последовательность, терминологическая однозначность и методологическая рефлексивность в обработке предмета познания в содружестве наук составляет основание их специфической строгости, точности и достоверности.

Любовь к мудрости. И еще по-иному можно выразить специфическую общность философии и искусства: они стремятся не к знанию (наука), которое всегда ограничено, а к мудрости.

Что же такое мудрость? Мудр, пожалуй, – не тот, кто многознающ, многоопытен, но тот, кто действует «вер-

тикально», то есть не через рас-счет условий, причин и факторов (их никогда нельзя учесть полностью), но как-то иначе, не «потому-то и потому-то», а «потому, что так надо было». (В народе говорят: «Не по чему, а по совести!»). Мудрый действует не на основе «почему» и «зачем», но следуя максиме: «На том стою и не могу иначе!» Такое «вертикальное» действие предполагает **непроизвольную слаженность движения** или, другими словами, – **цельность действия**. Тогда мудрость есть *способность действовать у-местно, единственно для меня возможным (здесь и теперь) образом*. Следовательно, *мудрый человек – это человек свободный*. Ведь что такое свобода, как не действие в соответствии с внутренней необходимостью, самопроизвольное действие. Такое свободное действие отрешено от опутывающих всякое конечное существо причин и следствий, от попыток калькуляции и рационального учета условий и последствий действия, и про-исходит само собой, что и значит – свободно. Мудрое действие – свободно, но не только. Оно еще и истинно. Ведь мудрый человек действует уместно, единственно возможным для него здесь и теперь образом, а значит, – безошибочно. Такой человек у-мудряется поступать «из» Мудрости, а не из всегда условной калькуляции искомой траектории действия. В мудро выполненном действии (мысли, созерцании, практическом действии) истина есть истинное существование, а не истина как адекватность представленности предмета в сознании самому предмету. Следовательно, философия, как любовь к мудрости, есть любовь к Истине, к такому соединению с ней, которое давало бы возможность истинного, мудрого действия, а в пределе – истинной (мудро прожитой) жизни.

Кто-то скажет: «Хорошо, то, что философ стремится к мудрости – это еще можно понять, но при чем тут художник, стремящийся к прекрасному?» Попробуем объяснить. Дело в том, что художник тогда осуществляет себя в качестве художника, а не ремесленника, не «массовика-затейника», не разносчика занимательной информации и т. п., когда ему удастся добиться уместности частей – целому, уместности множества элементов творения – их

ис-точному «месту», за-мыслу как возможной цельности произведения. Художник тот, кто творит и творит-ся как Художник в пространстве замысла. Полная слаженность, гармония, со-гласованность частей с «за» замысла как раз и дает **художественное (производящее художественность)** произведение, то есть такое произведение, в котором все уместно, «все на своем месте», где «и слова нельзя изменить». Но тогда, в случае художественного творчества (поступка), мы имеем дело именно с мудрым действием как действием свободным, внутренне необходимым, абсолютно строгим и точным (хотя точность и строгость здесь иного плана, чем строгость и точность науки); тогда вдохновение, о котором толкуют поэты, открывается нам в перспективе мудрости, истины и свободы, а поэт (вообще художник), – человек имеющий опыт мудрого действия в творчестве чувственных образов-произведений, – как любитель мудрости, т. е. как... философ. С той правда разницей, что философия – это стремление (любовь) к мудрости в разума-рассудка, а живопись – стремление к мудрости глаза (зрения), поэзия – к мудрости слова; художественный танец, балет – к мудрости выразительного движения (к пластически-динамической мудрости), а спорт – к мудрости соревнующегося в силе тела и т. д. Кому-то удастся «бывать мудрым», кому-то – нет; кто-то бывает им чаще, а кто-то реже; кто-то мудр в большей степени, кто-то – в меньшей. (Только святой не только стремится всю свою жизнь целиком, к каждом ее моменте подчинить, отдать Истине, Богу в бесконечной любви к Нему как Началу жизни, что требует от подвижника полной от-решенности от «мира», но и в меру своей святости осуществляет этот предельный замысел. Мы же, простые смертные, бываем мудры (талантливы) когда-то и в чем-то: в любви, в дружбе, в поэзии, в особой манере одеваться и двигаться (шарм), в ладно и споро выполняемой работе, в искусстве розыгрыша и «чувстве юмора», в том, что называется «чувством такта»...).

Мудрость – то, что мы не можем контролировать и чем не можем «владеть и распоряжаться». Наука же стре-

мится к такому теоретически и практически реализованному познанию (наука – техника – НТР), которое было бы целиком рационально контролируемо (know-how – «знаю как») и давало бы при этом столь же безошибочное знание и действие, что и мудрость. В отличие от интуитивного, мудрого действия, «техническое действие», – а в особенности «исправное» действие собственно техники (как выдуманной человеком), – предполагает предварительное знание «траектории» будущего действия. Рациональный рас-счет, процедура, методология, пошагово-логически-расчленяющее методичное движение – вот что конституирует научное познание и научно-обоснованное действие.

Философия и искусство в горизонте различия

Остановимся наконец на **важнейшем отличии философии от искусства**, которое теперь может быть понято глубже и точнее, поскольку отмеченное выше отличие по способу выражения исходного за-мысла (1. выражение через чувственный или 2. чисто смысловой образ, обретаемый в логически связанном движении понятий), – недостаточно для уяснения сути различия философии и искусства. Само различие языков и способов выражения за-мысла должно быть понято из несходства исходных интенций его сохранения, вос-создания и у-держания.

Самосознание в философии и в искусстве. Хотя и философия, и искусство есть любовь к мудрости, но философ с **необходимостью** знает об этом, а художник – нет. Философствующий художник может (и это бывало) осознавать связь красоты и мудрости, искусства и философии, но не это конституирует его в качестве художника: можно быть хорошим художником, не думая о подобных предметах. Художник «работает» со своим со-стоянием, на-строе-нием, за-мыслом, но не задумывается с **необходимостью** о его истоке, о его природе, что не мешает выполнению творческого акта по траектории за-данной беспредметным «за» художественного смыслообраза, и вос-созданию тем

самым этого «за» в теле смыслообраза, который есть тело *про-из-ведения* автором («потенциально художественного») творения себя самого как его Автора. Иными словами, хотя художественное творчество и предполагает рефлексивную работу художника, отделяющего необходимые элементы произведения от излишних, неуместных, однако художник не может осуществить «одним движением» еще и *фундаментальную рефлексию* над онтологическими основаниями своего искусства, в то время как философ ищет единственно возможные слова и понятия для осмысления и понимания начала любого нашего действия, истока самого нашего существования и нашей способности знать о наших действиях и нашем существовании.

Движение в разных направлениях. Мудрое движение философа и поэта – это движения в разных направлениях, это действия взаимодополнительные по отношению друг к другу: философ стремится раз-воплотить любое предметное действие человека (в том числе и художественный акт) до его истока, до его потаенного «пред» и «за» и удерживать его в апофатическом напряжении понимающей мысли, а художник нацелен на во-пложение «пред» и «за» в целом произведения и на удержание за-мысла в своей душе (и свою душу – в нем, в открытости «пред» и «за») силой во плоти явленной, осязаемой вещиности творения, движением «оживляющих» **за-мысел** образов, которые в соединении с за-мыслом становятся «живыми», само-бытными образами, обретают что-то вроде собственной судьбы, порой «играют» с автором и даже ставят его в «тупик».

Ясно, что задача воплощения за-мысла предполагает концентрацию внимания и рефлексию на возможные пути и формы этого воплощения, что высвечивает (как перво-степенно важный для художественного творчества момент) **искусство** автора, его способность, умение воплотить за-мысел в соответствующем материале. Рефлексия предельных онтологических оснований и смысла искусства, как особого рода умелости, не является необходимым предвари-

тельным условием практикования самого искусства. И наоборот, философ, рационально проясняя основания переживания из-умления и удивления «пред тайной бытия», должен уже в собственном рефлексивном самоименовании указать на конститутивность для дела философии двух его моментов: любви и мудрости.

Поскольку познавательный эрос направлен на мудрость, на то, чем нельзя завладеть (так как она – взятая сама по себе – не есть что-то), но которой надо позволить завладеть собой, то философ таким самоименованием свернуто предъясняет и путь, и цель философского предприятия: надо, во-первых, осмыслить то, к чему влечет философский эрос (мудрость), во-вторых, осмыслить условия возможности самой этой любви и, в-третьих, сущность отношения любящего к искомой им мудрости. В силу того, что изначально философское дело предстает как некая смысловая структура (любовь-к-мудрости), этим уже определен и путь философа как путь преимущественно смыслового, понятийного прояснения-истолкования собственных оснований, собственных пред-посылок, собственного за-мысла. Философская задача **редукции предметных данностей сознания, развоплощения плотской (вещной) данности мира исключает возможность в одном том же акте опредмечивать и воплощать «за»-мысел в определенные мысль и образ и рас-предмечивать и раз-воплощать их до бес-предметного и бес-телесного истока.** Здесь однако возникает новый вопрос: как тогда быть с диалогами Платона и романами Достоевского, совмещающими в себе и художественность и мысль, о чем шла речь в начале этого параграфа?

Власть замысла (смысл и образ в горизонте за-мысла). Дело в том, что образно-метафорические, эстетические элементы платоновского (нищеванского и т. д.) логоса изначально подчинены философскому за-мыслу и работают на его реализацию, в то время как в романе Достоевского (Толстого, Пруста и т. д.) мыслительное напряжение и богатство произведения изначально подчинено худо-

жественному за-мыслу и движение мысли выступает не само по себе, а как художественно-выразительное средство эстетического воплощения того или иного образа, сюжетной коллизии, всего художественного за-мысла в целом. Таким образом, верное атрибутирование произведения как философского или художественного обусловлено не «количеством» эстетических элементов в художественном произведении или понятийно-смысловых – в философском, но базируется на нашей способности схватывать сам способ удержания **за-мысла**: будь то акт предметно-эстетического воплощения за-мысла²⁶ или акт мыслящего развоплощения мысли, очищения ее начала от любых «картин» и «картинности». Подчеркнем еще раз, что и философия, и искусство есть действия **по удержанию через воплощение в логосе** мета-физической области «за» мыслью и вещью, но в одном случае путем особой (художественной) ее «упаковки» в эстетическом (чувственном) теле образа, а в другом – путем устремленной к началам чувственной и смысловой структурности, рефлексивной «распаковки» мысли и вещи, но такой «распаковки», которая по необходимости, неизбежно, есть также «упаковка распаковки» в чувственно и логически выраженном движении философского логоса, философской речи (письменной или устной).

Опасные связи? (Взаимоотношения философии и искусства в новейшее время). В современном искусстве и философии заметна тенденция к трудно осуществимому, но заманчивому *со-единению* преимуществ художественного и мыслящего обращения с за-мыслом. Попробуем сначала пометить эти относительные преимущества.

²⁶ Беспредметное начало предмета, каков бы он ни бы в философском или художественном произведении – начало и цель и философского, и художественного творческого акта. В этом смысле и предметное (миметическое, реалистическое, натуралистическое) искусство – пока оно остается искусством – беспредметно в своей художественности, в том, что делает его не просто «картинкой» или «текстом», но картиной и поэтическим произведением.

1. Преимущество философского творчества: **отрефлектированность** самой задачи философии как «обратного плаванья» к началам мышления и существования, к за-мыслу и пред-мету.

2. Преимущество художественного творчества: **действенность** на-ведения, про-изведения целостности за-мысла в пространстве авторской души и воспринимающей души читателя-зрителя-слушателя.

Тематизация изначального «пред» (бывшего раньше предметом специально философского размышления) позволяет художнику понимать смысл своего искусства и сознательно удерживать «пред»-измерение человеческой жизни, то есть, фактично удерживая чистую мысль, чистое бытие, знать при этом, «что же именно» ты делаешь, что удерживаешь. Другими словами, многим художникам XX века мало владеть искусством про-из-ведения Бытия в сущее, тому, что «пред» – в «мете», не сознавая природы этого искусства, им необходимо понимать его суть и сознательно руководствоваться этим пониманием в своем творчестве²⁷.

Новый художник, не отказываясь от эстетического воплощения за-мысла, осознанно стремится сделать «за» замысла внутренним смысловым и эстетическим центром произведения (тем, что внутренне обуславливает его чувственно воспринимаемые и сюжетно-смысловые моменты), что может приводить и часто приводит к разрушению

²⁷ Так, М. К. Мамардашвили пишет о романах Пруста: «Произведение – машина для возобновления человеческих состояний. Такова идея его «произведения-машины» – в отличие от традиционного романа, который разворачивается, как известно, в виде единого сюжетного повествования, вовлекающего героев в поток своего разворачивания, сцепляющего все в некоторый понятный ход событий» (Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М., 1995. – С. 14). «...Такое произведение искусства является не просто опусом, а конструкцией, участвующей (как какая-то машина или механизм) в нашей собственной жизни, когда мы начинаем двигаться» (Там же. С. 22). Следовательно, в форме романа здесь выполняется то, что было названо М. К. Мамардашвили реальной философией.

эстетической цельности (красоты, «органичности») произведения опосредующей цельность эстетически выразительного жеста художника силой довлеющей над ним концептуализации творчества. А философ, со своей стороны, не отказываясь от смыслового прояснения «начала» (Начала), от рационально отчетливой фиксации маршрута мыслительного движения, *стремится еще и побудить читателя совершить самостоятельное мыслительное движение*, ввести его в некое мыслящее состояние, *спровоцировать своим произведением в читателе* (а первоначально – в себе самом) *со-бытие Мысли*, индуцировать текстом рождение Мыслящего из мыслящего; подобная установка заставляет прибегать к сознательным затемнениям в разворачивании мысли, к игре парадоксами, к метафоризации понятий и мыслительных ходов, к особым риторическим и эстетическим приемам на-страивания читателя, *что может вести к разрушению собственно логической и смысловой стройности и прозрачности текстуальной реализации философской работы с за-мыслом*. Тем не менее, тенденция к такого рода соединению философии и искусства – одна из примет уходящего века и, судя по всему, века грядущего.

В отечественной художественной традиции эта тенденция наиболее успешно была реализована, как мне кажется, А. П. Чеховым, а в отечественной философии – в поисках «неклассического мышления» такими мыслителями, как В. В. Розанов, М. М. Бахтин и М. К. Мамардашвили. Как именно эта тенденция была реализована в «мире Чехова» в чем состоит ее историческое значение как раз и должно быть показано в этой работе.

Не-обходимость языка

Таким образом, **акцентировка рефлексивно-смыслового момента в художественном творчестве и художественно-стилистического момента в философском рассуждении, заставляющая по-новому работать с языком и художника, и философа – один из существенных побудительных мотивов того «поворота к языку», который мы наблюдаем**

в современной художественной и философской жизни. Завершая рассмотрение темы философия-искусство-наука задержим внимание на важной для культуры XX столетия теме языка.

Само-бытность слова. Уже было упомянуто то обстоятельство, что и философское, и художественное произведение требует прочтения в оригинале, поскольку их адекватный перевод (как реализованный опыт полного соответствия перевода смыслу и форме оригинала) невозможен. Идеальный перевод немислим в силу несовпадения языковых и культурно-исторических пред-рассудков автора и переводчика (даже при их гипотетически полном – на деле никогда не осуществимом до конца – осознании переводчиком), ибо смысловые и стилистически выразительные возможности языка перевода все равно накладывают неустраняемые ограничения на возможность создания адекватного переложения произведения на другой язык. Действительный (но не адекватный) перевод художественного или философского произведения возможен только как новое произведение, как **повторение** за-мысла произведения на другом языке, в соответствии с возможностями языка-восприемника исходного текста. Отношение оригинала и перевода это отношения темы и «вариации на тему», где вариация имеет самостоятельную ценность и «стоит на собственных ногах», а не на ногах оригинала. *Плохой перевод – это более или менее удачная копия – хороший – оригинальное произведение, где переводимое – лишь стимул к самостоятельному творчеству*.

На примере перевода отчетливо видна не-обходимость языка, его непрозрачность для смыслов и образов, живущих в языке и языком и полностью от него неотделимым. Мы начинаем сознать, что язык – не прозрачное стекло, а многоцветная и неоднородная оптическая среда, которая не только позволяет нам иметь дело с самими вещами, но и за-дает само их видение, формирует сам наш понимающий взгляд на них благодаря своим квазиоптическим эффектам. Язык – активный участник создания философского

или художественного произведения, словесно-смыслового воплощения за-мысла, а отношение к слову философа и художника не инструментально, но онтологично. В отличие от такой ситуации, в науке слова используются **узко-инструментально** как «прилагательные» к достижению ее познавательных целей, для которых живая стилистически-смысловая игра слова – скорее помеха, чем помощница в познании предмета и передачи полученного знания. Поэтому собственную и **самобытную природу слова**, его много-смысленность, расплывчатость, синонимию и т. д. ученый стремится **преодолеть**, превратив слово в термин с одним единственным значением²⁸.

Художник и философ мыслят словом, творят словом именно благодаря его смысловой неопределенности, многозначности, благодаря его интертекстуальным связям, его удивительному «хамелеонству» в динамике смены элементов словесных «фигур» при неожиданном столкновении-сопоставлении с другими словами. Движение... – и вот неопределенность и текучесть речи, словесного потока сменилась его смысловой и образной определенностью, фиксированностью речевой стихии в словесной ткани произведения. Слово, уместное в данном произведении, – единственно уместно. Его нечем заменить, хотя его жизнь – бесконечна: попадая в пространство иных культурных и читательских

²⁸ Отсюда универсальность языка науки и сравнительная легкость перевода научных текстов. Для изучения явления (предмета научного исследования) важно – насколько это возможно – устранить самобытие слов обыденного языка, которые используются в науке, чтобы в познавательном, рационально-контролируемом движении исследования не осталось никаких темных, допускающих различные толкования элементов: важно настолько подчинить слово логике исследования, чтобы добиться однозначности, без которой логическая общезначимость результатов исследования оказалась бы недостижимой. Предварительное определение (соответственно – определенность) предмета исследования (а это первый шаг любой науки и любого исследования) уже за-дает требование определенности, однозначности и точности (в пределе – математической) его изучения. Соответственно этому конституируется и отношение ученого к языку.

миров, слово начинает «играть» новыми смыслами, новыми красками, по-новому живет, то есть самодвигается в образно-смысловом пространстве сознания, в экзистенциальном пространстве присутствия. Философ и художник, каждый по-своему, *исходят из само-бытия слова*, относясь к нему не как только к средству, инструменту познания, коммуникации, действия, но прежде всего как к *ис-точнику (ключу) смыслов и образов, истины и красоты*.

«Старение» языка и не-обходимость обновления.

Однако философский язык, выходя из языковой стихии повседневного общения, постепенно терминологизируется подобно языку науки. Преимущества терминологизации философского языка очевидны: это возможность более **краткого** и **точного** выражения и передачи мысли. Но велики и подстерегающие здесь философа опасности. Мало-помалу утрачивая первоначально очевидную связь с собственным смысловым подтекстом, терминологизированное слово как бы *уплощается в своем смысловом содержании* и «приглашает» адепта соответствующей философской школы (а существование школы – явление параллельное терминологизации языка философии и профессионализации «дела философии») взять его как термин, то есть только в его существенном – для данной школы (традиции) – значении, отсекая «избыточные», «излишние» смысловые связи, так что первоначально насыщавшие этот термин полнотой и глубиной смыслового звучания семантические обертоны живого разговорного языка забываются, «не прослушиваются» в слове, ставшем «инструментом» познания.

По мере накопления критической массы такого рода терминологически-уплощенных слов, философский язык становится все более «схоластичным», «ученым», недоступным для понимания «профанам с улицы» и на нем все труднее становится само-стоятельно мыслить в смысловом пространстве пред-рассудков языка и прочерчивать новые (живые, про-житые, лично про-думаные) траектории понимающей философский за-мысел мысли. Как специализированный язык мышления (естественным

образом стремящийся к точности, строгости и ясности выражения мысли) язык философии постоянно испытывает угрозу «онаучивания», омертвления живой мысли в дебрях оторвавшейся от событийности мысли школьной терминологии.

Профессиональный язык философской школы предоставляет философу готовые терминологические рельсы для беспрепятственного и быстрого скольжения «мысли» к ее началам, провоцирует его двигаться *по готовому*, со-гласованному традицией и признанному ей эффективному мыслительному шаблону, который за-дается самим терминологизированным языком школы. С *какого-то* момента для *кого-то* становится ощутимой невозможность про-изведения Ума, Мысли, Понимания, Бытия в рамках сложившейся терминологической традиции, и философ, стремясь к осуществлению живого «дела философии», отказывается от наличного профессионального языка, «зарывается» в живой разговорный язык, прикидает к его истокам, к его корням, с тем, чтобы, вслушиваясь в язык заново, выкристаллизовать из его стихии новый язык философии, с новой философской терминологией, хранящей (до времени) живую связь с собственным этимологическим лоном и дающий возможность *мыслить* на нем, *понимать* мыслимое, а не «как бы понимать» его, скользя по терминологическим колеям готового языка. В свой черед и этот язык отомрет, чтобы дать место другому языку, вышедшему из той же языковой стихии усилием про-из-ведения за-мысла, Мысли уже новым мыслящим. Так, обновляясь в свой черед, подобно природе, живет философская мысль. Желтые листья старых слов должны быть сброшены, зеленые — прийти им на смену²⁹.

²⁹ Разумеется, речь не идет о том, что новый философский язык должен целиком состоять из новых слов, из новых терминов. «Новый язык» предполагает пересоздание уже имеющегося языка: это значит, что в философском языке одни слова и обороты появляются, другие исчезают, третьи пере-осмысливаются в контексте нового языкового пространства мысли, четвертые — вхо-

Как философское древо живет востоянным воз-обновлением, так и искусство существует в непрерывном преобращении, смене художественных языков, жанров и стилей. Правда, как кажется, в искусстве художественного слова процесс обновления проходит «легче» в силу тесной связи языка искусства с живым разговорным языком, в который как бы погружен язык литературы. Художественный язык, оставаясь синтетическим, образным языком (в противоположность аналитически направленному, «рассудительному» языку философской мысли), располагаясь «ближе» к повседневной жизни и текучей языковой стихии, чаще обновляется, быстрее проходит сквозь ограничения своей художественной «терминологии» (большие стили, жанры, языковые, стилистические штампы, условности и т. д.).

Говорить своим языком. Особенно сложно приходится философской мысли там, где она возникает сравнительно поздно и застаёт готовым сложный и разветвленный иноязычный терминологический «инструментарий». Так произошло, например, в России, где новая (художественная) литература, именно в силу ее более тесной связи с родной речью и народной жизнью, гораздо раньше и самостоятельнее заявила о себе, чем русская философия. Последней очень мешала и до сих пор мешает ее включенность в философию не через мышление на родном языке, а через неизбежное на первых порах усвоение иноязычной философской терминологии, провоцирующей **«непонимающее» мышление**, так как если уж внутри философской традиции сформировавшейся на родном языке возникают затруднения в самовозобновлении, ре-анимации Мысли, то что говорить о ситуации мышления с использованием философской терминологии, рожденной на иной языковой

дят в него в своем старом, устоявшемся значении; многое меняет и преобразование стилистики философского произведения, заставляющей как-то иначе, по-новому «заиграть» казалось бы давно знакомые и привычные («примелькавшиеся») слова обыденного языка или профессионально-философского «жаргона».

почве... Отечественная философия сегодня, и здесь надо согласиться с В. В. Бибихиным³⁰, должна наконец заговорить на родном языке, чтобы встать – со временем – вровень с русским искусством.

Экскурс на тему философия, искусство и язык призван не только эксплицировать общность и различие философского и художественного способов обращения с языком, но и указать на тот способ и ту стратегию в работе с языком, которой мы считаем себя связанными и которой намерены придерживаться также и в этой книге.

**Мерцающая предметность :
художественное произведение как предмет
литературоведческого и философского исследования**

Аналитическое исследование волшебных историй не поможет вам слушать их с наслаждением, равно как и сочинять их – так же, как изучение драмы всех времен и народов вряд ли поможет получить удовольствие от спектакля или написать пьесу. Исследование волшебных историй может даже огорчить вас.

Дж. Р. Р. Толкин. О волшебных историях.

Есть науки и науки. Есть просто науки (математика, физика...), а есть науки «странные». Странности в науках имеют тенденцию к росту по мере смещения в «горячую», гуманитарную часть спектра. Странными они представляются на фоне образцовых для новоевропейской традиции дисциплин естественнонаучного и математического цикла. Странное, необычное привлекает к себе наше внимание, как бы приглашает задуматься и вникнуть в «странное». Все двадцатое столетие прошло под знаком нарастания интереса к гуманитарному знанию, к осмыслению его «странностей».

Литературоведение – одна из самых «гуманитарных» и вместе с тем до крайности «странных» наук. Отпочковавшись от эстетики и покинув узкие рамки текущей литературной критики, литературоведение сегодня претендует на роль законодателя «научных мод» в академическом мире. Именно литературоведение и литературоведческий дискурс оказывает серьезное воздействие на современную философию, а философские идеи и методы все активнее внедряются в практику литературоведения. Но тема нашего исследования – не феномен междисциплинарности. Нас здесь будет интересовать другой вопрос: *чем, собственно, занимается литературовед, что он исследует, каков предмет его исследовательской деятельности?* Постановка вопроса

³⁰ См.: Бибихин В. В. Язык философии. – М., 1993.

о предмете литературоведческого исследования нацелена на выявление и анализ «странностей», которыми окружена эта наука.

Итак, чем же занимается литературовед? Ответ напрашивается сам собой: «Ясно чем, литературой, чем же еще?!» Пусть так, но *какой именно литературой? Любой литературой или литературой художественной?*³¹ Факты, которые предоставляет нам история этой науки, заставляют нас признать предметом литературоведческого исследования *художественные произведения*³². Но как же литературовед находит среди множества текстов те из них, которые суть предмет его интереса – художественные произведения? Ведь среди тех литературных произведений, которые по своей направленности и по всем формальным признакам подходят под категорию произведений художественной литературы и претендуют на то, чтобы быть эстетической ценностью, есть не мало бездарных в художественном отношении. Если следовать чисто формальным критериям, то придется признать любое стихотворение, написанное не ради политической или какой бы то ни было иной (рекламной, моралистической и т. д.) цели, а ради самой поэзии, произведением, входящим в мир поэтического искусства³³. Это, очевидно, не так. Признать «стихослагателя» поэтом, – значило бы свести поэтическое, художествен-

³¹ Этот вопрос обусловлен тем обстоятельством, что как литературная – в смысле особого рода занятий и заработка или в смысле производства «литературной» продукции – может быть охарактеризована не только работа «литератора-художника», но и деятельность публициста, философа, историка.

³² И, отправляясь от собственно художественного произведения, можно сказать, что предметом этой дисциплины будут также и различные литературные течения в их статике и динамике, в историческом и культурном контексте их возникновения и функционирования.

³³ В то же время опыт показывает, что стихотворение, написанное талантливым поэтом «на злобу дня», на заказ, может иметь и высокое поэтическое, художественное значение. Тут важно, чтобы помимо своих «заказных» эффектов это произведение могло бы существовать и как предмет прагматически незаинтересованного эстетического удовольствия, производить на читателя

ное творчество к набору чисто технических «умений и навыков», уравнивать искусство поэта с искусностью в любой области человеческой деятельности. Опыт чтения показывает, что среди пишущих много графоманов (были же времена, когда слово «поэт» «звучало гордо» и многие с азартом притязали на это звание), поэтов же – немного. Следовательно, то, что делает *литературное* произведение *художественным* произведением, не поддается определению через внешние, объективные признаки.

Так как же тогда среди литературных произведений литературовед находит художественные произведения? Ответ прост: руководствуясь собственным художественным опытом и вкусом. *Если какое-то произведение производит на нас художественное впечатление, оно есть для нас художественное произведение.* Хорошо. Так. С этим, пожалуй, можно согласиться, этим «критерием» мы действительно руководствуемся в своем читательском опыте, но достаточно ли он отвечает *научным* требованиям конституирования предмета исследования? Разве моего «я так чувствую» в этом случае достаточно? А если другой чувствует иначе?³⁴

поэтическое впечатление. И наоборот, графоман от поэзии может стремиться к созданию чисто поэтического произведения и по формальным критериям достичь этой цели, от чего его стихотворение не перестанет быть созданием графомана.

³⁴ Вам нравится Достоевский, а мне – Толстой. Достоевский же, предположим, у меня как у читателя вызывает только раздражение. Что тут поделаешь? Никакие самоуверенности («А ведь люди-то в нем что-то находят! Ведь Достоевский – гениальный художник!») здесь не помогут. Как литературовед я могу быть прекрасно осведомлен о всех великих достоинствах произведений Федора Михайловича и готов «формально» признать их «за художественные» достоинства, доверяя другим читателям, доверяя голосу культурной традиции, но это «формальное» признание не сделает для меня Достоевского художником актуально, по моему восприятию, и его книги останутся для меня литературой и только литературой. Спрашивается, если при всем при том я возьмусь за исследование произведений Достоевского как важного явления «литературной жизни России второй половины XIX века» и доведу его до конца, будет ли оно литературоведческим исследованием?

Литературный текст (по всем формальным критериям относимый к художественной литературе) может быть важным источником психологических, культурно-исторических, лингвистических, этических и т. п. исследований, он может быть интересным, поучительным и правдивым текстом, но при этом (если только он не воспринят нами как художественный) не быть предметом собственно литературоведческого анализа (при условии согласия с тем, что предмет литературоведческого исследования – художественное произведение как событие).

Нельзя не признать, что это – довольно необычная и странная для «нормальной» науки ситуация. Одна и та же вещь, один и тот же объект, оставаясь самождественным, то является предметом науки, то перестает им быть. Предмет словно «мерцает»... Литературоведы, расходясь друг с другом не в различных версиях объяснения и понимания своего предмета, а в самом признании или не признании тех или иных явлений культуры в качестве предметов литературоведческого исследования. Если бы один ученый-ботаник признавал березу за дерево, а другой, будучи в здравом уме и твердой памяти, видел в березе уже не дерево, а, допустим, минерал и не признавал ее как законным предметом ботанического исследования, то что бы мы сказали об этом «ученом» и об этой науке? Но в литературоведении ровно это и происходит, и происходит постоянно (если... если только признавать его предметом произведения художественной литературы). Границы ботаники как науки более или менее четко определены, а границы литературоведения, получается, – остаются неопределенными, открытыми. Получается, что литературоведы не могут рационально, объективным, общезначимым образом (научно) отделить просто «литературные произведения» (художественные только по формальным признакам) от «настоящих произведений художественной литературы».

Позвольте, но, вероятно, «по большей части» литературоведы все же приходят к «общему знаменателю»? Трудно поверить, что они только и заняты спором о том, занимается ли тот или иной из них литературоведением или не

занимается. Конечно, на практике среди литературоведов по большей части царит согласие относительно законности избрания тех или иных литературных произведений в качестве объектов, заслуживающих внимания литературоведа. Как люди культуры, люди традиции они придерживаются общего мнения по части того, какие из произведений включать в круг явлений «художественной литературы», а какие – нет; так, «большинство» литературоведов соглашается признать Сервантеса, Шекспира, Диккенса, Пушкина, Лермонтова и других «классиков» авторами художественных произведений. Впрочем, гораздо большее число литературных произведений таковы, что в отношении них культурная традиция не сформировала определенного суждения на предмет того, художественны они или нет: одни считают так, другие – эдак. Еще больше найдется произведений, бывших когда-то фактом литературной жизни и оказавших на читателя, на развитие художественной литературы и на культуру в целом определенное влияние, но которые сегодня никто уже не считает художественными произведениями. Получается, одни деревья – для меня – бесспорно деревья, иные из них я готов признать за деревья лишь потому, что все говорят, что это именно они, деревья, хотя я вижу перед собой что-то совсем другое³⁵, а в отношении третьих, которые по всем

³⁵ Конечно, в соответствии с проводимой здесь аналогией, я вижу не что-то «совсем другое» в смысле внешне отличного, а «другое» в смысле восприятия чего-то такого, что очень похоже на «настоящее» дерево (в нашем случае – на художественное произведение), имеет вид живого дерева, но на деле, онтологически, не есть дерево, а есть его внешнее подобие. Если бы один ботаник видел перед собой дерево, а другой – кристалл, то дело бы решалось отправкой «кристаллического ботаника» на лечение к психиатру. Но такая аналогия, пожалуй, «берет через край». Если же мы представим, что один ботаник видит дерево, а другой видит в нем что-то другое, что-то большее, чем просто дерево, например, дриаду, то в этом случае аналогия с ситуацией литературоведа будет более точной с тем только отличием, что в рамках литературоведения могут бок о бок трудиться и просто ботаник (литературовед, который имеет дело с текстом как объектом культуры) и тот, что видит дриаду (литературовед,

внешним признакам есть деревья, я готов спорить с другими учеными: признать их за деревья или нет (одни настаивают, что это именно деревья, а другие говорят, что

который имеет дело не с голым текстом, а с эстетическим событием, которое локализовано в том числе и в тексте), а в ботаническом сообществе ботаник-дриадолог немислим. Для нормального ботаника существует только внешняя данность живого (как особая область налично сущего) и с его точки зрения (исходя из той онтологической позиции, в которой он находится как ученый) «ботаник», который видит в дереве дриаду и отличает рощу, в которой обитают дриады, от рощи в которой они не живут, если и не сумасшедший, то во всяком случае – не ученый, ботаником его назвать нельзя. В рамках ботаники два этих подхода ужиться не могут. И это правильно, поскольку восприятие таким «ботаником» дерева – это восприятие не с позиции научного наблюдения, а с позиции мифологического сознания. Дриада – это феномен мифологического сознания, для которого возможно явление дриады, для которого дриада – существует. Ясно, что дерево-дриада не опознается как таковое извне. Оно не существует ни с позиций обыденного восприятия дерева, ни с позиций его научного наблюдения. Мифически данное сознанию дерево – феномен, то есть оно дано не «готовому» субъекту наблюдения, для которого существует «готовый» объект, а рождается как дерево-дриада вместе с рождением того, кто способен видеть дерево как дриаду. *Субъект и объект мифологического восприятия рождаются одновременно и друг без друга не существуют.*

Само собой разумеется, что ученый новоевропейской складки не может *одновременно* воспринимать дерево мифологически и изучать его научно, поскольку две эти позиции несовместимы, исключают одна другую. «Сумасшедшинка» ситуации литературоведа (если только признать, что предметом его исследования является художественное произведение), вся его парадоксальность в том и состоит, что его (поэтический) предмет конституируется по типу мифологического восприятия (дерево-дриада), *то есть конституируется произвольным актом художественного восприятия литературного произведения* (речь идет о том случае, когда мы имеем дело с литературоведом, имеющим эстетическое впечатление от произведения), а когда литературовед пытается исследовать его, то он по необходимости *реализует позицию ученого, для которого не существует «художественного» как внутреннего эффекта созерцания, неотделимого от внешнего предмета*, но существует только то, что можно внешним, объективным образом фиксировать и анализировать. Спрашивается, совместим ли опыт литературоведа как художественно впечатлившегося читателя с позицией литературоведа как ученого? Возможен ли

нет, не они, хоть и очень похожи; грибы вот, например, очень похожи на растения, а вроде бы и не они...); в отношении же четвертых, которые на вид не хуже других, мы дружно соглашаемся: нет, это не деревья, похоже, но не они! Получается, – если отойти от признанного традицией корпуса художественных творений (на практике две трети литературоведческих штудий как раз им и посвящены), – что *каждый литературовед на свой страх и риск сам должен определяться со своим предметом.*

Но может быть выход в том, – и нам его подсказывает сама текущая практика литературоведческих исследований, – что в литературоведении изучаются литературно-художественные *тексты*, а не художественные произведения? Может быть предмет литературоведения – литературные тексты, которые по вполне конкретным признакам могут быть отделены от текстов делопроизводительных, юридических, публицистических, технических, рекламных, философских, сакральных?

Нельзя не отметить, что литературоведы не раз предпринимали попытки «предметно» разобраться в ситуации с предметом литературоведческого исследования³⁶. Методологическая рефлексия привела некоторых из них к довольно четкому осознанию дилеммы: или литературоведение это наука о литературных произведениях, а точнее – о *текстах*, или ее предмет – это литературно-художественное *произведение как целое, как эстетическое*

переход от первого ко второму? Может ли предметом изучения литературоведа-ученого быть внешним образом неухватываемая «дриада», не остается ли в его руках вместо прекрасной дриады «просто дерево», которое для него же как художественно-впечатлившегося литературоведа будет лишь жалким внешним подобием «прекрасной дриады»? Предмет литературоведа двойтся. Раздваивается и сам литературовед.

³⁶ См.: Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие. – М., 1991. – С. 3–14, 155–159; Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. – Красноярск, 1987. – С. 13–91; Федоров В. О природе поэтической реальности: Монография. – М., 1984. – С. 3–20, 179–183.

событие, включающее в общее поле автора, произведение и читателя³⁷. На деле, в опыте собственно профессионального самосознания, оба эти подхода к осмыслению «дела литературоведа» активно практикуются литературоведами. Но проблема остается нерешенной независимо от того, что мы поставим в центр: художественное произведение как целостный феномен или его текст.

Если мы ухватимся за текст художественного произведения, то тем мы самым рискуем похоронить собственно эстетическую, художественную природу литературы. Определяя предмет литературоведения как литературный текст, мы уравниваем его с другими текстами как текстами и не удерживает то, что специфицирует его как литературный художественный текст (то есть как эффект, возникающий в процессе его чтения). Отделить художественный эффект литературного произведения от текста произведения и исследовать текст сам по себе, значит выйти за пределы исследования произведения искусства как целостного феномена, то есть утратить то, на основании чего данный текст, собственно, и признается текстом художественной литературы.

Приходится признать, что строение литературного текста вторично по отношению к его созданию и восприятию как художественного про-из-ведения. Именно художественный за-мысел автора определяет те формы, в которых «материализуется» акт литературного творчества и которые потом литературовед обнаружит как специфически-художественные структуры текста, отличные от тех структур, в которые отливается мысль законодателя или мысль ученого. И совсем не случайно, что литературоведами становятся в основном те люди, которые имеют опыт эстетического восприятия литературных произведений и стремятся к осмыслению произведений художественно-эстетически их впечатливших³⁸.

³⁷ Гиршман М. М. Литературное произведение... – С. 8–10.

³⁸ Конечно, литературоведение обращает внимание и на произведения не состоявшиеся в качестве художественных произве-

Но можно ли тогда вообще брать литературные произведения как тексты в качестве предмета литературоведческого исследования? Разумеется можно, поскольку только текст художественного произведения поддается фиксации, аналитическому расчленению и описанию. Литературоведение, собственно и занимается анализом текстов художественных произведений. Такой анализ необходим для нашего познания литературы как эстетического феномена. Художественным произведением как эстетическим событием, анализом художественного опыта в его онтологических основаниях занимается философская эстетика, но эстетика не в состоянии дать нам знание о литературно-художественном произведении как о **литературном** произведении в его отличие от произведения живописного или философского. Такой подход к произведению искусства предполагает углубление в анализ строения материально-текстовой проекции художественного произведения как эстетического феномена. Однако не будет ли эта фокусировка внимания на тексте художественного произведения редуцированием феномена художественного произведения до его следа (текста), если то, что исходно конституирует предмет литературоведческого интереса есть художественное впечатление от произведения, а не текст сам по себе? Есть ли другой, нередукционистский путь исследования художественного произведения? Если другого пути нет, то можно ли тогда литературоведческий анализ считать анализом художественного произведения? Возможно ли вообще превратить художественное произведение в предмет

дений, но объясняется это тем, что изучение таких произведений проливает дополнительный свет на те творения, в отношении которых литературовед или культурная традиция имеют твердое убеждение в их эстетической состоятельности. Внимание к художественно несостоятельным явлениям «художественной литературы» питается отраженным светом произведений, зарекомендовавших себя в качестве эстетически ценных, то есть эстетически действенных творений. Эти «явления литературной жизни» принадлежат к художественной литературе условно, в своей потенции, как то, что должно было родиться в качестве художественного целого, но, увы, не смогло.

анализа и удержать его при этом в качестве художественного произведения? Возможно ли, избегая редукции, изучать художественное произведение, а не просто эстетически наслаждаться им? Может быть, не смотря на то, что литературовед хочет заниматься художественным произведением, он на деле всегда вынужден заниматься чем-то совсем другим – литературным текстом?

Невозможность рационально зафиксировать предмет литературоведческого исследования при его четкой фиксации в живом эстетическом опыте, создает основу для существования «странного» литературоведа, который совершенно лишен эстетического вкуса, но отнюдь не интересуется к литературным произведениям. Литературные произведения привлекают его внимание как явления культуры, как специфическая область семиотического универсума культуры, как воплощение некоторых архетипов коллективного бессознательного и т. д. Такой литературовед интересуется искусством с научных, а не с эстетических позиций. По исследовательским результатам, запечатленным в статьях и монографиях, все литературоведческие труды функционируют на общих основаниях, хотя предмет их различен. «Холодный литературовед» может внести весомый, даже выдающийся вклад в литературоведение, хотя предмет его анализа – текст литературного произведения, а не художественное произведение как феномен. Как человек эстетически холодный, равнодушный к изучаемому им произведению, он с научной (объективной) точки зрения обладает даже определенным преимуществом по сравнению с эстетически ангажированным ученым. Литературовед, руководствующийся ярким художественным опытом, в чем-то, конечно, пронзительнее холодного исследователя, многое в произведении он улавливает интуитивно, но именно поэтому он и пропускает многое из того, что эстетически равнодушный читатель и исследователь может в нем разглядеть.

Отметим также и то обстоятельство, что положение «холодного литературоведа» устойчиво и экзистенциально

нетравматично, в то время как ситуация «эстетически ангажированного литературоведа» – это экзистенциально рискованная ситуация. Если до начала исследования такой литературовед обладал экзистенциально ценным опытом восприятия какого-то произведения как художественного, читательское общение с которым – особый и ничем незаменимый опыт эстетической сосредоточенности и приподнятости, особый способ быть в мире, то в результате его проведения этот опыт может быть навсегда утрачен. Эстетический опыт – суть опыт произвольный и непосредственный, а исследовательские процедуры, предполагающие рациональное опосредование живого отношения к произведению, расчленяющие и сочленяющие фрагменты художественного произведения, требующие от ученого подробного описания результатов аналитической работы над текстом произведения, могут привести (и часто приводят) к утрате непосредственного эстетического опыта его восприятия. Возможен своего рода побочный «эффект» от аналитической работы на текстом художественного произведения: творение, которое когда-то волновало и вдохновляло, в результате проведенного исследования перестает вдохновлять и волновать. Попав в положение «разочарованного читателя» литературовед уже не может по своей воле вернуть себе утраченную радость общения с произведением, так как произвольное по своей природе художественное восприятие (без которого нет художественного произведения) не может быть вызвано никаким волевым усилием, никаким, даже самым страстным, желанием «впечатлеться». Утрата эстетического контакта с произведением никак не может быть компенсирована глубокими познаниями текстовой проекции произведения. Так что Дж. Толкин был прав, когда писал, что «исследование волшебных историй может даже огорчить вас».

Применительно к литературоведу, имеющему художественный опыт восприятия литературного произведения, обнаруживается еще одна любопытная особенность: непостоянство предмета исследования в процессе самого исследования. Одно и то же произведение на одного и того же

человека может то *производить*, то не *производить* художественное впечатление. А это значит, что *литературовед может то утрачивать свой предмет* (художественное произведение) в ходе исследования текста, *то вновь его обретать*. Здесь мы опять же имеем дело с *парадоксом «мерцающей предметности»*, когда без потери внешнего объекта исследования (текст произведения равен самому себе и всегда имеется в наличности) его предмет, как *художественное*, произведение *может то исчезать, то появляться вновь*. Только в горизонте опыта художественного восприятия произведения его текст дан ученому как предмет литературоведения, только в этом горизонте текст произведения является *художественным* текстом.

Спросим еще раз: *может ли литературовед соединить в одном лице эстетически восприимчивого читателя и беспристрастного ученого?* Рассмотрим возможные варианты соотношения в «одном лице» эстетически ангажированного литературоведа и литературоведа-ученого.

1. Литературовед не имеет эстетического опыта общения с изучаемым им произведением, его подход к нему — научный, а не эстетический. Предметом исследования тут изначально выступает не художественное произведение, а литературный текст.

2. Литературовед исходит *из опыта эстетического восприятия* литературного произведения, *но утрачивает* его в процессе или в результате научного изучения текста художественного произведения (об этой возможности мы уже говорили; разрушение живого эстетического впечатления от произведения приносит сама аналитическая работа над текстом произведения, лишаящая литературоведа-читателя непосредственного контакта с ним).

3. Литературовед имеет исходное эстетическое впечатление от произведения и в своем труде *не столько анализирует* художественное произведение, *сколько делится своим впечатлением* от него, выражает его в форме создания «текста о произведении». Такой литературовед сохраняет живым свое эстетическое чувство и даже в меру своего литературного дара может «заразить» им читателя.

Это будет уже не «чистый» литературовед, а литературный критик или даже просто эстетически ангажированный читатель, который, как человек влюбленный в произведение, очарованный им, стремится выразить свое впечатление от прочитанного и передать его «другому»; аналитические моменты в такой работе выполняют подсобную роль, способствуя усилению ее выразительных и экспрессивных достоинств. Литературный критик — это чуткий, впечатлительный читатель с тонко развитым художественным вкусом, свободно владеющий словом, наделенный к тому же еще и склонностью к рефлексии над своими чувствами и предметами их вызвавшими. Литературный критик *выполнил свою задачу, если ему удалось убедить читателя в верности своего впечатления* от того или иного произведения, литературовед же может считать свою задачу исполненной только в том случае, *если ему удалось поставить и решить определенную проблему и научно обосновать это решение*, доказать его объективность. Если целью литературного критика является удержание, продление и осмысление художественного впечатления от прочитанного через размышление над ним, через его критику и оценку, то «чистый» литературовед никогда *не ставит перед собой задачи* (во всяком случае как приоритетной) *убедить* читателя в том, что анализируемое им произведение действительно художественно, что на него стоит обратить внимание как на эстетический феномен. «Чистый» литературовед *всегда уже исходит из признания художественной значительности разбираемого им произведения и решает проблему текста* произведения (его структурно-функционального устройства, его контекстуальных и интертекстуальных связей, прототипов его персонажей, отношения автора и героя и т. д.), а не *онтологическую проблему присутствия/отсутствия литературного произведения как эстетического феномена*.

Конечно, в действительности *каждый литературный критик до некоторой степени литературовед, а литературовед — литературный критик*. Чистые (идеальные) типы литературоведа-критика и литературоведа-ученого

– это не более чем концептуальные средства осмысления отношения филолога к предмету его исследования.

4. И, наконец, обозначим новую, «идеальную» ситуацию: здесь литературовед имеет эстетическое впечатление от произведения и, подвергая глубокому анализу и истолкованию его текстовую проекцию, сохраняет художественно-эстетический опыт как актуальный фон, определяющий направление всех аналитических операций над его текстом. Такой исследователь не только способен дать анализ текста произведения, но и передать читателю свое эстетическое впечатление от произведения.

Гипотетически такое равновесие, такое совмещение эстетически ангажированного читателя и ученого, созерцателя и аналитика в одном лице допустить можно, но понять, как они могут ужиться в одном познавательном акте, в момент работы над произведением, – сложно... Сложно понять, как можно удержать, расчлняя и дробя фрагмент текста на составляющие, связывая одни элементы художественной ткани с другими ее элементами, то есть на время утрачивая живую связь с произведением как целым, живое впечатление от него как от художественного целого. Четвертый вариант есть скорее идеал (для литературоведа, воспринимающего литературу эстетически), к которому литературовед устремлен в своей работе над тем или иным литературным феноменом, чем реальность повседневной практики литературоведения. Но даже если допустить, что литературоведу удалось сохранить свежесть непосредственного восприятия художественного произведения и, руководствуясь интуициями этого восприятия, и, на путях научного анализа, углубить не только понимание, но и восприятие произведения как художественного целого, то и в этом случае ситуация литературоведа остается парадоксальной. Ведь даже если допустить, что научное знание питается художественным опытом (?) и способно помочь удержать и углубить сам этот опыт (?), то все равно ситуация остается «странной» (в сравнении с другими науками), поскольку в самом литературоведческом труде нет необходимых оснований для того, чтобы со-единить

аналитические выкладки и сложные интерпретативные ходы литературоведа с изучаемым текстом как текстом художественного произведения. Все ходы в интерпретации, все аналитические выкладки тогда только углубляют наше понимание и наш опыт восприятия произведения как художественного произведения, **когда он уже имеется** у читателя. Это значит, что как до начала литературоведческого исследования, так и после его завершения, когда речь идет уже о его восприятии читателем, реальность художественного произведения как предмета внимания литературоведа **не дана** в самом исследовании, а **за-дана** его художественным восприятием до и независимо от написания литературоведческого труда или его прочтения читателем, интересующимся «литературой». «Не-впечатлившийся-заранее» читатель читает не о том, о чем писал литературовед, и не том, о чем прочтет тот, кто любит и эстетически воспринимает произведение, которому посвящено исследование, а о чем-то другом, отвлеченном от «художественности» литературного произведения. Получается, что литературовед ни в одной из четырех позиций не имеет возможности **научно** удержать и обосновать свой предмет: литературно-художественное произведение.

Подведем итоги. Парадоксальность ситуации литературоведа состоит в следующем: если предмет литературоведческого исследования **устанавливается эстетически (событийно)**, то **познается он – научно**, причем научно литературовед исследует уже не художественное произведение, а его текст. Текст произведения исследуется научно, а то, что изучается именно художественный текст никак не конституируется (и не может быть конституировано) в рамках самого исследования. В то же время, мы не можем не исходить из художественности текста, как того **отличительного признака**, который маркирует для нас предмет литературоведческого исследования. «Парадокс литературоведа» символизирует фигура ученого, который, изучая литературу, не занимается художественной литературой и даже не имеет опыта восприятия литературных произведений как художественных творений, и чья «дале-

кость» от художественной литературы не может быть выявлена общезначимыми (научными) средствами посредством анализа результатов его исследовательской деятельности.

На этом, далеко не исчерпав вопроса, мы завершаем наш экскурс в сферу методологии гуманитарного познания. «Парадокс литературоведа» так и остался парадоксом. Парадоксальность ситуации литературоведа указывает на то, что применительно к такому своеобразному предмету, как художественное произведение, научный подход оказывается не вполне адекватным, следовательно, художественное произведение требует применения к его познанию не только научного, но также и философского подхода. Философ, в отличие от литературоведа и искусствоведа, стремится довести до сознания парадоксальность положения, занимаемого ученым-гуманитарием, и осмыслить онтологические и методологические основания «парадокса литературоведа».

В чем же, собственно, состоит относительное преимущество философского подхода к анализу феномена художественного произведения по сравнению с научным подходом к его познанию? Преимущество (относительное, связанное с его исходной методологической позицией) философа перед искусствоведам (и литературоведам) состоит в том, что он рассматривает произведение искусства (и в том числе – искусства слова) в горизонте его художественности, которую он пытается осмыслить через ее соотношение с идеей прекрасного, возвышенного, с другими эстетическими понятиями, с самим бытием, истиной и т. д.

В нашем анализе феномена художественного произведения мы попытаемся осмыслить его через понятие «замысла», удержание которого «во плоти» художественного произведения средствами художественного мастерства мыслится как условие возможности вос-про-из-ведения, воссоздания авторского замысла в событии художественно-эстетического восприятия произведения читателем, зрителем или слушателем. В рамках философско-эстетического подхода (благодаря тому, что философ не углубляется в анализ чувственно данной «основы» произведения, а, напро-

тив, держит в фокусе своего внимания сам «художественный эффект») исследователь защищен от опасности неосознанной подмены анализа художественного произведения анализом его смыслового содержания и (или) его формы, структуры).

Однако и философ, в свою очередь, не гарантирован от подмены художественного произведения чем-то весьма от него отличным. Часто философ делает предметом своего анализа не действительный опыт эстетического восприятия художественного произведения, а те понятия, посредством которых культурная традиция удерживает этот опыт, так что вместо анализа художественности художественного произведения как действительного эстетического события философ занимается анализом и уточнением понятий «художественного», «прекрасного», «произведения», «искусства», «формы» и т. п. Конечно, философ не может философски говорить о феномене художественного творения, не уточняя понятий, которыми он пользуется, не изобретая по мере необходимости новых концептов, и именно поэтому нередко вместо анализа художественного опыта, он анализирует понятия, обозначающие этот опыт. Таким образом, получается, что мы не можем на уровне структуры и содержания философского текста отличить произведения мыслителя, имеющего художественный опыт от текста, написанного исследователем, его не имеющим. В этом отношении ситуация с эстетическим исследованием оказывается ничуть не менее неопределенной, чем ситуация формальной неразличимости эстетически ангажированного и неангажированного литературоведа с той лишь разницей, что эстетически «глухой» философ тем не менее направляет свое внимание на анализ эстетических оснований художественного произведения, а литературовед (и искусствовед) концентрирует усилия на анализе текста произведения, вытесняющего из поля зрения целое художественно-эстетическое событие.

Но даже и в случае, когда философ строит свою концепцию художественного произведения, исходя из действительных событий встречи с «прекрасным», «возвышенным»,

«страшным», «уродливым» в произведениях искусства, он часто ограничивается отвлеченным от конкретных художественных произведений описанием и истолкованием сущности художественного произведения вообще и не может (а может быть и не хочет) проанализировать и показать на уровне конкретного произведения, какие именно особенности в строении словесной (цветовой, звуковой, пластической...) ткани произведения создают условия для возникновения художественного эффекта от соприкосновения с ним. В большинстве случаев он не идет дальше примеров, подтверждающих развиваемую им концепцию «художественного»; иногда он дает аналитическое описание многослойного акта восприятия художественного произведения, но и здесь он не склонен сосредоточивать внимание на структуре произведения и во всех деталях проследить взаимосвязь строения произведения с тем движением читательского (зрительского) восприятия, онтолого-эстетические основания которого можно было бы осмыслить уже не в литературоведческих (или искусствоведческих), а в философских понятиях.

Таким образом, в центре внимания философа находится не художественное произведение в его цельности и конкретности, а основания, на которых конституируется то, что мы называем «художественным» произведением, творчеством, чувством и т. п., то есть интерес философа сосредоточен на том, что делает художественное произведение художественным. В свою очередь, литературовед (искусствовед), продуцирует знание о художественном тексте, но не о художественном произведении как эстетическом феномене. Литературоведческий анализ может дать нам системное знание о литературном произведении в его специфически литературном измерении, но не дает читателю его описание и истолкование как эстетического феномена.

Ни собственно, ни литературоведческий анализ не удерживают художественного творения в его феноменальной целостности: тут или ухватывается художественно-эстетический эффект «от» произведения, без рассмотрения

сложносочиненной и сложнорасчлененной текстовой ткани произведения, или дается детальная аналитика его структурно-функционального строения во взаимосвязи с его содержанием, но при этом упускается эстетический телос художественного произведения.

Если все же ставить перед собой задачу постичь художественное художественного произведения (а это задача философского познания) исходя из самого этого произведения, а не из мыслительных спекуляций «вокруг да около» него, то стоит приложить усилия к тому, чтобы попытаться соединить философский горизонт анализа художественного произведения с анализом текстовой данности произведения и тем самым перекинуть мостик между конкретикой литературного текста и концептуальностью философского мышления.

Цвет времен года

Весна. Желто-оранжевое солнце спасительно нисходит к холодной, застывшей от холода бело-серо-синеватой и коричнево-черной земле. Видно, как она дышит и потеет на припеке. Горячее солнце добавляет и добавляет тепла и света в трепещущую на весеннем ветру нежную и яркую, с большой примесью желтого первую зелень, в обнажившуюся из-под серого снега отдохнувшую и посвежевшую землю. Влажный ветер, синева небес, «пухом» зеленеющие холмы и долины.

Лето. Высветление красок. Утяжеление зеленого за счет убывания жёлтого. Равновесие июня-июля. Все линяет. Истома жары и полноты здоровья. Пресыщение теплом. Летняя скука. Солнце тихо умирает в зелени, умиротворенное приливом синевы: в это время отступает из листвы желтизна и темнеет, глянцево отсвечивая порой на солнце, зелень. Все больше белесовато-серого. Полевые тропы прокалены и высветлены жарким июльским солнцем. Дорога. Пыль. Родник. Глоток ледяной воды. Высохшие на ветках красно-бурые вишни. Как много кругом света и солнца! Солнце опалает однотонно-холодноватую зелень листвы, чтобы потом зажечь ее напоследок красно-желтым всполохами в прохладой тишине по-осеннему недолгого дня.

Вот и бархатистая холодноватость огрубевшей зелени августа. Совсем рядом первые проблески желтизны ухода. Тихо прогорает в распростертых листовенных ладонях древесная жизнь. Птиц уже не слышно, но слышны шаги грибника в тиши августовского леса. Бело-желто-коричневые шляпки рыжиков и белянок вежливо приподнимаются из-под огрубевшей травы и почернелых сосновых игл.

Осень пришла. Дружное движение «прочь от земли». Листья — вниз. Птицы и дым от костров, поедающих отжившие листья — вверх, в голубизну и лазурь небес. Сильней,

отчетливей, чем весной, цветовой контраст погожего осеннего дня: холодная, глубокая лазурь и теплая, горячая краска на бордовой и алой палитре листвы. «Багрец и золото» на фоне глубокого осеннего неба. Жизнь с земли уходит и зовет к иному, в иные «миры»...

Холод неба и прохлада воздуха, влажность, приносимая частыми дождями, подчеркивает и насыщает цветовую гамму осени. Остатки зелени на желто-красном фоне холодеют, темнеют и словно зовут нас куда-то. Прощальная краса раздаривающей себя напоследок жизни, последние зарницы ее летней полноты.

Осень наполнена приближением бездонного безмолвия зимней белизны. Сначала туманы. Потом ошеломляющая свежесть утренников; заиндевшие веточки с запахом сказки. Белые ветви, пряди седых волос в голове стареющего человека. Стынет кровь, седеют волосы. Их все больше с каждым днем поздней осени... Мрачен ее конец. Ноябрь перевалил за середину. Наибольшее в году преобладание черного. Ветер шелестит давно опавшей и побуревшей от холода и дождя листвой. Солнечные дни редки. День короток. Земля вспахана и вскопана. Без молодой травы и без ярких соцветий полевых цветов она темна, буро-коричнева, как листья, свернувшиеся и почти истлевшие, скрученные от дождя и холода на промерзшей уже и покрытой кой-где хрустящей корочкой льда земле. Ручьи и быстрые реки полны холодной, почти черной водой. Тонкий ледок холодно поблескивает под вялым и стылым ноябрьским солнцем в замерзших лужах, в бутылочных стекляшках озер и прудов и в застывших, но еще не запорошенных снегом кривых ножнах сонных и спокойных рек.

«Дни поздней осени бранят обыкновенно...» На небе серые облака, что-то сизое и тяжелое, давящее душу, как недобрые мысли, что «камнем» легли на сердце. Никогда не бывает так темно, как в бесснежном ноябре. Какая густая, вязкая чернота заполняет душу вечером, в одинокой заброшенности долгой безлунной ночи. Ведь это же сама смерть!... Все, все умерло... на земле.

Зима. Контраст белого и черного. Ощущение непорочной белизны снега. Высокое небо и искрящийся, сияюще-свежий снег морозного зимнего дня. Черные, коричневые и зеленовато-желтые вертикальные линии деревьев и горизонтально петляющие по белой равнине тропинки оттеняют и словно бы оправляют в строгую черную раму непорочную белизну и безмолвие зимы. Белое безмолвие, скрип снега под ногами ясным морозным днем, стук дятла по промерзшему дереву, и – с особенной силой испещряющий воздух, снег и тишину зимнего дня – тяжелый и звучный – чёрный – вороний трай. Время остановилось. Мы у ворот вечности.

У стен древнего храма, приглушенно блистающего в холоде морозного зимнего дня золотом своих куполов, в сизой тени много чего повидавшего на своем веку собора (сплошь заваленного изрытым черными воронками каркающего воронья снегом) чувствуешь себя вне времени и потому – в разных временах, во всех временах сразу. Так было и сто, и двести, и триста лет назад... было при Иоанне Грозном, было при Иване Калите... Всё умирает, чтобы родиться вновь, весной, к новой жизни и... вновь умереть.

«Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд...» Начало весны. Приближение новой жизни ощущается и в воздухе, и на земле. Чернеет и теплеет снег. Дни длиннее. Небо мягче, прозрачней и светлее... Снег крупный и влажный. Влажный ветер. В природе и в душе заметно движение, поиски чего-то... Напльвы черного, серого, сизого, голубого. Первые проталины, первые очаги тепла на остывшем под снегом, окоченевшем от зимних стуж теле земли. Совсем не долго уже и до первой травы, до теплого припека мартовского солнца, до веселой, прозрачной, как слеза, капли, до рыжих веснушек дымящейся на пригреве земли.

Произведение искусства в широком и узком смысле слова и «художественное Произведение»

В нашем исследовании мы говорим о произведении искусства в аспекте его художественно-эстетической действительности. Значит ли это, что всякое *произведение искусства* есть *художественное произведение*? На первый взгляд, так оно и есть, но мы, памятуя о том, что первое – не всегда лучшее, попытаемся разобраться в отношении «искусства» к «художеству», чтобы затем развести их, как два разных понятия.

Действенным стимулом к проведению такого различения является ситуация глубокой трансформации искусства за последнее столетие. Сегодня традиция явного или неявного отождествления художественного произведения (произведения искусства) с областью «эстетически данного» и «эстетически значимого» перестает работать: значительная часть производимых в наши дни артефактов, чьи авторы по-прежнему именуются «художниками», а продукты их деятельности – «художественными произведениями» (или «произведениями искусства»), не уместается в те представления об «искусстве» и о «художественном», которые задаются привычным для этих слов кругом значений. В этой ситуации приходится или подыскивать новый термин для того, что когда-то было «искусством», с тем чтобы терминологически выразить и осмыслить изменения, произошедшие в этой области культурного бытия или пересмотреть содержание старых терминов с учетом новой ситуации.

Чтобы сохранить преемственность с традицией философского анализа искусства и с языковой практикой *мы бы предложили развести понятия «произведение искусства» и «художественное произведение»,* вернув слову «искусство» исторически исходное для него значение

«личного мастерства», «искусности», «умелости», «опытности», «искушенности» в каком-либо деле (благо оно сегодня сохраняет за собой это значение), а за словом «художественное» закрепить значение особого, на производство эстетического эффекта нацеленного действия (будь то акт творчества или акт восприятия). Таким образом, «художественным» будет артефакт, сотворенный в качестве вещи, способной порождать эстетические эффекты, изменять расположение, воспринимающего артефакт человека, а художником – человек, создающий такого рода предметы эстетического восприятия.

Однако произвольное придание слову терминологического значения, не учитывающего его исторически сложившейся семантики, может привести к тому, что термин окажется нежизнеспособным. Желательно, чтобы разграничение понятий «искусство» и «художество» было выполнено без насилия над русским языком. Поэтому мы считаем своим долгом привести свои аргументы «от языка» в пользу различения «произведения искусства» и «художественного произведения» по линии эстетическое/неэстетическое.

Послушаем, что нам говорит о семантическом потенциале слова «искусство» В. Даль: «**Искусник** м. **-ница** ж. искусный в чем-либо человек, мастер, дока. **Искусство** ср. принадлежность искусного, искусность; знание, умение, развитая навьком и ученьем способность; отвлеченно: ветвь или часть людского образования, просвещения; наука, знание прилагаемое к делу; рукоделье, ремесло, мастерство, требующее большого умения и вкуса. Военное искусство, стратегия, тактика, фортификация. Искусство также противопоставляется природе и тогда означ. всякое дело рук человеческих. *Искусство половина святости, лицемерие, лукавство. Искусственный*, с искусством сделанный; но вообще // сделанный руками человека, неприродный или несозданный, деланный. <...> *Искусничать, мастерить работать что, требующее скусства*»³⁹.

³⁹ Даль В. В. Указ. соч. – Т. 2. – С. 52. Отметим, что в основе слова «искусство» – по Далю – лежит глагол «искушать»; с ним

Теперь посмотрим, что означает слово «художественность» (у Даля – «художество»), «художественный»: «**Худог** ж. и **художество** ср. умение, искусство на деле; // изящное искусство: ваяние, живопись, зодчество, музыка, мимика, пляска. // Народн. худое дело, дурной поступок и вообще порок. За ним нет никакого художества. *Изящные художества стремятся к созданию первообраза красоты, союза добра и истины, которых отраженье мы видим в вещественной природе. Худогий, художный* црк. искусный. Кто премудр и худог в вас, Иак. Твою художную управил еси мысль, Мин. – **жественное** произведение, искусное, мастерское, изящное; картина, изваяние, постройка. **Художник**, **-ница**, **-ников**, **-ницын**, лично ихний; **-ничий**, к ним, **-ческий**, к художеству относящийся»⁴⁰.

связано существительное «искушение, искус» и прилагательное «искусный»: «**Искусный**, относящийся к искусу, опыту, испытанию, искусившийся, испытанный, дошедший до умения или знания многим опытом; // хитро, мудрено, замысловато сделанный, мастерски сработанный, с умением и расчетом устроенный. *Искусное время срок. Он искусен и доточен в делах управления. Не видал я ничего искуснее этой машины, как по выдумке, так и по отделке. Не зрел виноград – не вкусен, а молод человек – не искусен. Свят, да не искусен, о ханже* (Там же. С. 52).

⁴⁰ Даль В. В. Указ. соч. – Т. 4. – С. 569. Слово «художество» и производные от него прилагательные и существительные Даль рассматривает в статье на слово «Худой»: «**Худой**, неладный, негодный, дурной, плохой, нехороший; в чем или в ком недостаток, пороки, порча; // изношенный, ветхий, дряблый... **Худо**. ср. (мн. ч. нет) зло, отвлеченное понятие зла, вреда, бедствия. Не добра от худа ждать. Быть худу. Сатана худом ворочает. **Худой**, в виде сщ. м. *сиб.* злой дух, сатана, диавол. *Худой его соблазнил. Худая*, в виде сщ. *сиб.* худая болезнь, венерическая; // змея. *На худую было наступил. Худая теленка ужалила, околел*» (Там же. С. 568). Получается, что слова «художник», «художественный» в русском языке хотя и имеют значение положительной ценности, но в то же время находятся под подозрением: не ведет ли художество, искусственность ко злу, к беде, к небытию? Недаром тема «соблазнительности», опасности художественного творчества, всевозможных искушений, поджидающих на этом пути художника, столь активно обсуждалась русскими писателями. Достаточно вспомнить хотя бы бунт против художественного, поднятый Л. Толстым и повесть Гоголя «Портрет». Отношение красоты

Свидетельские показания Владимира Даля, во-первых, позволяют заключить, что и «художество», и «искусство» первоначально указывали на человеческую опытность в каком-либо деле, на «искушенность» человека в чем-либо и, соответственно, на мастерский характер, производимого в результате такой деятельности предмета (здесь значения слов «искусство» и «художество» совпадает, и то и другое указывает на хорошо сделанную вещь, дело и на способность, умение сделать что-то мастерски), во-вторых, данные приводимые Далем позволяют сделать вывод о существенном различии в семантике этих весьма близких по значению слов.

Итак, «искусство» означает то же, что значило слово «техне» в античной традиции, то есть оно указывает прежде всего и по преимуществу на «знание, умение, развитую навыком и ученьем способность» и на приложение этих знаний и умений к какому-нибудь конкретному делу (искусство – это «знание прилагаемое к делу»).

Слово «художество» отсылает нас не просто к «мастерству вообще», но Даль с полной определенностью указывает на применимость этого слова для обозначения такого мастерства, которое имеет своей целью создание «изящного», то есть таких вещей, которые способны пробуждать у созерцающих их людей «изящные» (эстетические) чувства. Получается, что художественное произведение, в отличие от произведения искусства, есть не просто что-то мастерски сделанное (искусное), но еще и изящное, причем Даль уточняет, что в данном случае речь идет о «картине, изваянии, постройке». Художественное здесь, таким образом, конкретизируется через «изящное художество»: *«Изящные художества стремятся к созданию первообраза красоты, союза добра и истины, которых отраженье мы видим в*

и добра, творчества и спасения – вот излюбленная тема размышлений русских мыслителей. Возможно, проблематичность отношения художественного творчества к моральному и религиозному оправданию человеческой жизни, кроется уже в самой семантике русского слова «художество», которое означает и «хулиганство», «плохой поступок» и «изящное искусство».

*вещественной природе»*⁴¹. Слово «художественный» в данном случае указывает на владение «художником» *особого рода* талантом, мастерством, состоящим в умении создавать предметы, представляющие собой эстетическую ценность. «Изящное художество» значит то же, что «изящное искусство», но если кроме этого оборота слово «искусство» (если верить словарю Даля) не употребляется в значении «эстетической деятельности» и «эстетической предметности», то слово «художество» получает конкретизацию, как «ваяние, живопись, зодчество, музыка, мимика, пляска». Художество, если следовать семантическому полю, чей рельеф передает толковый словарь, есть *особая область искусства*, особого рода искушенность и умелость, чья особенность связана с тем, что эта искушенность нацелена на производство эстетического опыта.

Таким образом, слово «искусство» указывает на способность человека применять знания и умения в той или иной требующей специальной подготовки деятельности (будь то философия, математика, корабельное дело или живопись, танец, письмо и т. д.), а слово «художество» («художественный», «художник») отсылает к способности (к способности, опирающейся на знание и опыт) *создавать изящные*, то есть *преэстетически нацеленные на эстетический эффект*, предметы. Мастер, способный творить эстетически действенные предметы или по крайней мере стремящийся к этой цели, и есть «художник».

Разведение понятий «искусство», «произведение искусства» и «художество», «художественность», «художественное произведение» представляется нам целесообразным постольку, поскольку оно дает возможность подчеркнуть эстетическую направленность нашего исследования в ситуации, когда 1) практика авангарда и неоавангарда выводит деятельность «художника» (того, кого мы по инерции продолжаем называть художником) за рамки «художественно-эстетического» опыта (концептуальное искусство) в сферу

⁴¹ Даль В. В. Указ. соч. – Т. 4. – С. 568.

познания, познавательного эксперимента, культурной провокации, моделирования новых форм поведения человека и т. д., то есть в такую область, которая хотя и предполагает искусность, умение, знание, но не ставит перед собой собственно эстетических задач. В то же время, различение «искусства» и «художества» позволяет 2) избежать смешения творчества, имеющего прежде всего эстетический смысл, с традицией ремесленного труда и мастерства, знающего свои собственные шедевры. Ремесленник создает предметы, которые хотя и могут с полным правом (имея в виду основные значения слова «искусство») быть названы произведениями того или иного искусства и иметь среди прочего еще и эстетический смысл, но не являются по своему замыслу и способу бытования в культуре художественными произведениями (на одном полюсе таких искусств – творения иконописцев, храмостроителей, на другом – продукция оружейников, стеклодувов, портных и т. д.). (Не достижение эстетического эффекта заботит иконописца в качестве иконописца, а то, в какой мере икона отвечает требованиям, предъявляемым к ней Церковью.)

Конечно, и икону, и отдельные ремесла – «художественные промыслы», – и некоторые произведения авангарда и неоавангарда можно рассматривать в художественно-эстетической перспективе, но при этом следует отдавать себе отчет в том, что для этих феноменов эстетический момент не является конститутивным⁴².

⁴² Оружие, одежда, предметы религиозного культа могут быть выставлены в музее и тогда эти предметы, не будучи по своему происхождению «художественными», в восприятии зрителя могут становиться таковыми, если они воспринимаются так, как если бы, например, иконописец был художником и руководствовался художественным замыслом. В художественном музее важно не священное содержание иконы, не ее чудотворность, а то, в какой мере она икона действительна в эстетическом отношении. И советские искусствоведы именно так преподносили своим читателям древнее искусство иконописания: «...Пусть постоит наш читатель, чуть даже прищурив глаза, пока... гармония линий и красок не вовлечет его в стройный поток сияющих и плавных узоров, рождающих неповторимую музыкальность икон. Пусть,

Появление в европейской культуре фигуры «художника» (поэта, прозаика, драматурга, живописца, графика,

быть может, это произойдет не сразу, пусть подождет, посмотрит еще. ... И когда нашему юноше покажется, что весь зал загорелся этой живописью, преобразился в певучести прямых и ломаных линий, не отягченных объемностью, пусть он подойдет ближе к иконам; образы-символы четкими силуэтами возникнут в волнах гармонии на древних досках, „хитро“ расписанных вдохновенными и трудолюбивыми создателями прекрасного, чьи имена в большинстве не дошли до нас» (Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси: Книга для чтения. – М.: Просвещение, 1981. – С. 202).

Если икона выставлена в художественном музее, то это значит, что ее рассматривают в качестве «религиозной живописи» и на первый план выдвигают ее художественно-эстетические достоинства и тем самым по сути дела не относятся к ней как к иконе, а к иконописцу – как к иконописцу. (Вещь, не созданная в качестве «художественного» произведения может быть воспринята как «художественная» и вне музея. Неверующий человек, или человек принадлежащий к иной религиозной традиции, который оказался, к примеру, в православном храме, воспринимает церковное убранство и, среди прочего, – иконы, прежде всего с эстетической точки зрения.)

Иконописец пишет «образа» как свидетельства истины веры и как видимое явление того, кто изображен на иконе с тем, чтобы верующий, молясь перед иконой, вступил в общение с иным миром и тем, кто символически изображен на иконе. Икона свидетельствует истину, икона призвана способствовать молитвенному общению верующего с Богом и святыми и вызывать в нем религиозные (благочестивые) чувства и только вслед за этим (и в подчинении религиозному благоговению) – эстетические переживания.

Если творец иконы, витража, фрески служил Богу, то живописец эпохи Возрождения и Нового времени служит Прекрасному (даже когда он избирает религиозные сюжеты для своих картин), и эта ценностная установка выделяет его занятие из сферы искусств-ремесел, поскольку выводит художественно-эстетическую функцию деятельности «кистаграфа» из подчиненности задаче, стоящей перед религиозным культом; теперь именно эстетическая действительность артефакта становится мерилем для оценки таланта мастера, который в этом случае выступает уже не как иконописец («богомаз»), а как «художник» (живописец). На место критерия адекватности форм изображения божественных предметов самим этим предметам приходит критерий их соответствия суждению вкуса, критерий их художественной, а не сакральной действительности.

композитора, скульптора, хореографа и т. д.) связано с формированием представления об «изящных искусствах» как искусствах, нацеленных на пробуждение в душе зрителя, читателя, слушателя особенных («тонких») чувств, и именно в этом своем качестве отделившихся от ремесла⁴³.

«Изящные искусства» как дело «художника» обретают свое особое качество и свою особую ценность постольку, поскольку их деятельность утрачивает утилитарный смысл и превращается в служение «Красоте». Конечно, художник продолжает «развлекать», «успокаивать» зрителя-слушателя-читателя, но славу и почет он завоевывает постольку, поскольку его начинают воспринимать как служителя нового (возникшего в секулярном обществе) культа, культа «прекрасного» и «возвышенного», как ценностей, приобщающих человека к анонимной «вечности» и неопределенному «совершенству вообще» (а не ко Христу).

Отказываясь от сведения эстетического к «прекрасному» и «возвышенному», мы в то же время полагаем необходимым удержать в поле зрения феноменологии эстетических расположений то искусство, которое нацелено на производство «эстетических эффектов», сохраняя в этом отношении связь с классической эстетикой. Но чтобы не растворить «эстетически-направленное искусство» в иных формах проявления человеческой искусности и творческой активности, мы предлагаем отличать «художественное произведение» от «произведения искусства». И хотя в этой книге, исследующей феномен художественно-эстетической деятельности, мы пользуемся как выражением «художественное произведение», так и словосочетанием «произведение искусства», но говоря о произведении искусства, мы в этой книге всегда имеем в виду эстетически истолкованное «художественное творчество», «художественное произведение» и «художественное восприятие».

Эстетика отвержения и эстетика возвышенного в художественном произведении

«Возвышенное, пишет Буало, – это, строго говоря, не что-то доказанное или показанное, но это некое чудо, захватывающее, поражающее, заставляющее чувствовать». Несовершенства же, изъяны вкуса, даже уродства участвуют в шокирующем воздействии. Искусство не подражает природе, оно творит рядом свой мир, *eine Zwischenwelt*, как сказал бы Пауль Клее, или, можно сказать, *eine Nebenwelt*, в котором чудовищное и бесформенное имеет право быть, поскольку может быть возвышенным⁴⁴».

Художественные произведения, которые рассматриваются нами как нацеленные на производство отвергающих художественно-эстетических расположений, плохо вписываются в представления классической эстетики об «эстетическом». Но если бы мы по той или иной причине были бы вынуждены осмысливать феномены художественно-эстетического отвержения, опираясь на категории, выработанные классической эстетикой XVIII–XIX веков, то наиболее подходящей для этого категорией была бы категория возвышенного. Гипотетическое «если бы» между тем давно

уже стало реальностью в работах французских философов новой волны, попытавшихся именно таким образом найти ответ на вопрос о направленности тех трансформаций в искусстве XX века, которые заставляют нас коренным образом пересматривать наши представления об истоках, целях и границах того, что принято называть «художественным творчеством». Говоря о подходе к анализу феноменов отвержения в искусстве авангарда и неоавангарда со стороны категории «возвышенного», мы говорим об эстетических концепциях Ж.-Ф. Лиотара и Ю. Кристевой⁴⁵. Наибольший интерес, с нашей точки зрения, здесь представляет концепция Жана Франсуа Лиотара, рассматривающего эстетику авангарда и неоавангарда в горизонте возвышенного. И хотя в работах Лиотара, посвященных этой теме много верных наблюдений и оценок, интересных обобщений и идей, все же его попытка понять эстетику авангардного искусства исключительно как эстетику возвышенного вызывает у нас серьезные сомнения.

Ж. Лиотар строит свою концепцию, ориентируясь на авангардистское, экспериментальное искусство XX века. Понятие «возвышенного» ценно для него тем, что оно, по его мнению, удерживает нацеленность современного искусства на «непредставимое» и «невыразимое». Определяя авангард и неоавангард через понятие возвышенного, он, во-первых, осмысливает искусство модерна как искусство, ориентированное на эстетику непредставимого, во-вторых, обнаруживает истоки экспериментального искусства XX века в художественной практике романтизма и предромантизма, и, в третьих, он настаивает на внутреннем сродстве эстетики авангарда с теми учениями о возвышенном⁴⁶, которые были развиты в эпоху предромантизма Бёрком и Кантом и послужили философско-эстетическим прологом романтической революции в Европе, революции, предвосхитившей многие из открытий, сделанных художниками XX века. Чтобы наш анализ концепции Ж. Лиотара не был голословным, приведем ряд высказываний, характеризующих его понимание феномена возвышенного в контексте художественной жизни «после классики».

«Возвышенное чувство, которое есть также и чувство возвышенного, является по Канту, мощной и двусмысленной эмоцией: оно содержит в себе одновременно удовольствие и боль. Точнее, удовольствие здесь исходит от боли. В традиции философии субъекта <...> это противоречие <...> развивается как некий конфликт между различными способностями субъекта: способностью помышлять нечто и способностью нечто „представлять“»⁴⁷.

«Что-то великое — пустыня, гора, пирамида, или что-то могущественное — буря в океане, извержение вулкана, пробуждает мысль об абсолюте, который можно лишь помыслить вне чувственной интуиции подобно Идее разума⁴⁸ (здесь и ниже выделено мной. — Л. С.).

Способность представлять, воображение не в силах представить соответствующую этой Идее репрезентацию. Эта неудача в выражении вызывает боль, своего рода раскол в субъекте между тем, что он может постичь и тем, что он может вообразить⁴⁹. Однако, **боль эта, в свою очередь, порождает удовольствие**⁵⁰, причем удовольствие двойное: бессилие воображения удостоверяет а contrario, что оно ищет возможность увидеть даже то, что не может существовать и, тем самым, стремится примирить свой объект с объектом разума; с другой же стороны, недостаток образов есть негативный признак всемогущества и власти Идей. Это рассогласование способностей между собой открывает место предельному напряжению (Кант называл его волнением), отличающему пафос возвышенного от возникающего чувства умироворенности от прекрасного⁵¹. На краю разрыва бесконечное или абсолютное Идеи может обнаружиться в том, что Кант называет негативным представлением или даже не представлением. В качестве образцового примера негативного представления он приводит еврейский закон, запрещающий образы: сведенное практически к нулю наслаждение для глаз заставляя бесконечно созерцать бесконечное. <...> Так в зачаточном состоянии авангардизм обнаруживается уже в кантовской эстетике возвышенного⁵²».

Однако более глубокой и более отвечающей той эсте-

тике, в русле которой развивается авангардистское искусство XX века (по сравнению с кантовской эстетикой возвышенного), является, по убеждению Лиотара, истолкование возвышенного Э. Бёрком. Кант, полагает Лиотар, «лишил эстетику Бёрка того, в чем... заключается ее главный смысл: **показать, что возвышенное вызывает к жизни опасность того, что больше ничего не произойдет.** Прекрасное доставляет положительное удовольствие. Однако, есть и другого рода удовольствие, и связано оно с куда более сильной страстью, чем удовлетворение. Это – скорбь и приближение смерти. В скорби тело воздействует на душу. Но в свою очередь душа может воздействовать на тело так, как будто переживается скорбь внешнего рождения, посредством единственного инструмента представления, неосознанно связанного со скорбными ситуациями. Эта целиком духовная страсть обретает у Бёрка имя ужасного. Между тем, ужасы эти связаны с лишениями: с отсутствием света – ужас тьмы; с отсутствием другого – ужас одиночества; с отсутствием жизни – ужас смерти. Вот что пугает: происходящее не происходит, больше не происходит.

Для того, чтобы ужас смешался с удовольствием и образовал с ним чувство возвышенного нужно, как пишет Бёрк, чтобы порождающая ужас угроза приостановила свое воздействие, задержалась. Эта приостановка (*suspens*), это ослабление опасности или угрозы, вызывает своего рода удовольствие, разумеется, **не удовольствие положительного удовлетворения, а, скорее, некоторое облегчение.** Это – по-прежнему лишение, но лишение второго уровня: **душа лишена угрозы быть лишенной света, языка, жизни.** Бёрк отличает это удовольствие вторичного лишения от положительного удовольствия и дает ему имя *delight*, наслаждение.

Вот значит как анализируется чувство возвышенного: нечто слишком величественное, слишком могущественное, угрожая душе лишением ее всего происходящего, „поражает“ душу (с меньшей степенью напряжения душа охватывается восхищением, почитанием, уважением). Она – остолбенела, обездвижена, как будто мертва. **Искусство,**

отдаляя эту угрозу, производит удовольствие облегчения, наслаждения. Благодаря искусству **душа возвращается во взволнованное состояние, состояние между жизнью и смертью; и это волнение души – ее здоровье и ее жизнь.** Возвышенное для Бёрка, теперь – ее здоровье и ее жизнь. **Возвышенное, для Берка, теперь – это вопрос не возвышения (данной категорией Аристотель отличал трагедию), а усиления»⁵³.**

Эстетика возвышенного, ориентированное на «усиление», «интенсификацию» чувств, возгорающихся в ситуации встречи с «непредставимым», ведет за собой раскрепощение художественного языка, его освобождение от «изобразительной репрезентации», от «классического правила подражания». «Независимо от используемого материала, искусства, движимые эстетикой возвышенного в поиске действительных средств выражения, могут и должны отказываться от подражания просто красивым образцам и **стремиться к неожиданным, необычным, шокирующим комбинациям. Шок, по сути, и есть (нечто) происходящее вместо ничто, приостановленное лишение⁵⁴.** Эстетика возвышенного, концептуально разработанная во второй половине восемнадцатого столетия, оказывается для Лиотара ключом к пониманию современного искусства. «Мне хотелось показать, что на заре романтизма разработка эстетики возвышенного Берком, в меньшей степени Кантом, очертили мир возможностей художественных экспериментов, в котором авангард позднее проложит следы своих троп. <...> Речь... идет **о необратимом отклонении в предназначении искусства, повлиявшем на все валентности условий художественного творчества. Художник испытывает сочетания, позволяющие появиться событию. Любитель искусства не испытывает просто удовольствия, не извлекает этических выгод от прикосновения к произведениям искусства, он ждет от них интенсификации своих эмоциональных и концептуальных способностей, ждет амбивалентного наслаждения.** Произведение искусства не приспособливается к образцу, оно стремится **представить факт существования непредставимого, он не подражает природе, оно – арте-**

факт, подобие»⁵⁵.

Уже приведенных выше выдержек из двух работ Ж.-Ф. Лиотара достаточно, чтобы увидеть близость нашего понимания смысла художественно-эстетической деятельности «философии авангарда» французского мыслителя и вместе с тем обнаружить то, в чем мы с необходимостью расходимся с его наброском постклассической эстетики. К сожалению, в этой книге мы не можем входить в подробный разбор тех моментов в понимании искусства (и, в частности, искусства XX века) Ж.-Ф. Лиотаром, которые представляются нам верными, и тех его компонентов, с которыми, с точки зрения «эстетики Другого», согласиться не представляется возможным⁵⁶. Наша задача будет состоять лишь в том, чтобы показать, почему невозможно рассматривать современное искусство исключительно в горизонте категории «возвышенного».

Начнем с того, что выразим свое несогласие с тем, что Лиотар, анализируя эстетику авангардного искусства, не предпринимает попыток переосмыслить философскую эстетику в целом. Французский философ пытается определить специфику эстетики авангарда, а, точнее, все постклассическое искусство в его внутреннем единстве, через противопоставление одной категории классической эстетики другой ее категории. Подводя старое доброе искусство под эгиду прекрасного, а искусство модерна и постмодерна (чьи истоки он вполне обоснованно обнаруживает уже в эпоху романтизма) под эгиду возвышенного, Ж. Лиотар, с одной стороны, устанавливает связь своей эстетической мысли с многовековой традицией новоевропейской классической эстетики, а с другой, — основательно переосмысливает категорию возвышенного с позиций мыслителя «постклассической складки», что и позволяет ему использовать концепт «возвышенное» для реализации постклассического истолкования тех явлений искусства новейшего времени, которые старая эстетическая теория «переварить» была не способна.

К сожалению, Лиотар, производя операцию по пересадке учения о возвышенном как оно сложилось в фило-

софско-эстетических концепциях XVIII столетия в философскую аналитику искусства модерна и постмодерна, допускает, на наш взгляд, существенные натяжки в интерпретации возвышенного. Не проводя на уровне общей эстетики (то есть эстетики не замыкающейся на эстетических эффектах, производимых произведениями искусства) переосмысления самого понятия «эстетическое», не включая в область эстетического всю полноту экзистенциально утверждающих и отвергающих феноменов чувственной данности Другого (особенного), французский мыслитель оказывается в следующей ситуации: рассуждая об авангарде XX века как об искусстве, ищущем события встречи с непредставимым на путях шоковой, отвергающей эстетики, он кладет в основание своей концепции концепт «классической эстетики», которая была не чем иным как философской легитимацией эстетики утверждения, но никак не эстетики отвержения, что делает неизбежным радикальное переосмысление понятия возвышенного в перспективе решения задач, стоящих перед исследователем феноменов художественно-эстетического отвержения. Ж.-Ф. Лиотару волей-неволей приходится вливать новое вино (а его эстетическая концепция, бесспорно, принадлежит постклассической мысли) в старые понятийные мехи там, где ощущается настоятельная потребность в их обновлении. Не вводя исходного (с точки зрения эстетики Другого) различения эстетических феноменов на утверждающие и отвергающие, Лиотар неоправданно соединяет под эгидой «эстетики возвышенного» утверждающие и отвергающие художественно-эстетические расположения и тем самым смазывает их онтолого-эстетическое своеобразие.

Кроме того, французский философ слишком резко противопоставляет классическое искусство искусству авангарда и неоавангарда. Происходит это из-за того, что Лиотар рассматривает нацеленность произведения на представление непредставимого, как на характеристику эстетики авангарда и постмодерна, в то время как классическое искусство понимается им исключительно как царство репрезентативности, которое нацелено якобы только на

услаждение взора и слуха. Такое противопоставление «классики» («современности») и «постсовременности» приводит к тому, что искусство прошлого оказывается отлучено от «событийности» и от «непредставимого», от возможности говорить о непредставимом посредством подготовки события его чувственной данности человеку в рамках художественно-эстетической деятельности. Что общего между феноменом, имеющим своей внутренней сутью свидетельство «непредставимого» и «происходит ли?», и феноменом удвоения реальности посредством плоского ей «подражания», подражания, осуществляемого только лишь ради того, чтобы доставить зрителю, читателю или слушателю чувственное удовольствие как своей узнаваемостью, так и приятностью своей формы? С точки зрения Лиотара между искусством прошлого и экспериментальным искусством XX века эстетически не ничего общего, а с точки зрения онтологии эстетических расположений искусство и классическое и постклассическое искусство (как и эстетика в целом), имеет своим внутренним средоточием «непредставимое», «событийное», Другое. В рамках концепции эстетики как феноменологии эстетических расположений искусство (искусство как художественно-эстетическая деятельность) сохраняет внутреннее единство благодаря тому, что оно мыслится как феномен, способный включать в себя самые разнообразные по своим эстетическим целям формы. Так, классическая эпоха античности и нового времени добивалась эстетического эффекта в горизонте прекрасного, реже – возвышенного, современное искусство все чаще выявляет непредставимое (в том числе и в форме «происходит ли?») через модусы эстетики отвержения. То, что Ж.-Ф. Лиотар описывает под именем эстетики возвышенного, то с позиций эстетики Другого представляется целым комплексом чувствований, одни из которых следует отнести к эстетике художественно-эстетического отвержения, другие – к эстетике утверждения (собственно «возвышенное»).

Поводом для смешения Ж. Лиотаром эстетики отвержения с эстетикой утверждения (с представляющей ее

феноменом возвышенного) послужил тот факт, что в современном искусстве художественно-эстетический эффект все чаще ищется и достигается через изображение преэстетически отвергающих предметов в художественной форме, также работающей «на отвержение». Назвать шокирующие художественно-эстетические эффекты возвышенными эффектами можно было бы только в том случае, если бы мы решили отказаться от того, чтобы считать преэстетически возвышенными предметами те предметы, с которыми как в прошлом, так и в настоящем европейская культура связывает представления о «возвышенном» – звездное небо, море, горы, Египетские пирамиды, готические соборы и т. п. Следуя тому пониманию возвышенного, которое развивает Лиотар, все эти преэстетически возвышенные предметы пришлось бы полностью исключить из числа явлений, встреча с которыми может способствовать рождению возвышенного чувства, поскольку их созерцание с полной несомненностью дает, помимо «волнения», чувство полноты и покоя (покоя, не исключающего при этом волнения) и какой-то удивительной отрешенности от самого себя и от всего окружающего. Абсолютная другость Другого (непредставимого) во встрече с возвышенным предметом собственно и есть то, что интенсифицирует наши чувства, а вот чувство покоя и полноты рождается во встрече с возвышенным предметом благодаря тому, что мы здесь имеем дело с одной из форм данности Другого как Бытия (а не небытия или Ничто). Чувство полноты и покоя, – это чувство, неотъемлемое от созерцания возвышенного (как, впрочем, и от любой из форм чувственной данности Другого как Бытия). **Чувство полноты и покоя в рамках возвышенного расположения игнорируется Лиотаром в пользу существенного в этом расположении** (существенного в плане определения его эстетического своеобразия в кругу безусловных утверждающих расположений), **но не определяющего его онтологическую природу волнения – как-трепета, возникающего в ситуации страха перед явлением, чья мощь и величина воспринимаются как безусловно превосходящие по своей размерности эмпирическую**

размерность человека⁵⁷.

Разрыв «шоковой эстетики» с классической эстетикой гораздо радикальнее, чем это может показаться, если определять ее («шоковую эстетику») так, как это делает Ж.-Ф. Лиотар (через категорию возвышенного), поскольку в «эстетике шока» речь идет не только об отказе от установок нормативной эстетики, ориентировавшей искусство на создание прекрасных художественных форм, но об ассимиляции искусством феноменов, принадлежащих *эстетике отвержения*. Говоря о «шоке» как о характерном для произведений авангардного искусства способе воздействия на зрителя, читателя, слушателя, Лиотар (по сути) *говорит о феномене художественно-эстетического отвержения*, но при этом *замыкает* свой блестящий анализ эстетики авангардизма *на категорию возвышенного*. Тем самым он, с одной стороны, *проясняет*, а в другой, — *затемняет* суть того «сдвига» в сфере художественного творчества, которым прославился XX век.

Нам представляется, что применительно к произведениям, нацеленным на художественно-эстетическое отвержение было бы уместнее говорить об эстетике шока как о художественно-эстетической модификации эстетики отвержения (эстетики Небытия); применять к ним понятие «возвышенного» — значит затушевывать на уровне терминологического выражения мысли различие эстетики отвержения и эстетики утверждения в сфере художественно-эстетической деятельности. В «эстетике шока» мы встречаемся с художественно-эстетическим способом «постоять на краю», «заглянуть в пропасть», но при этом удерживаться от того, чтобы окончательно соскользнуть в нее.

Конечно, опыт предельной интенсивности чувства, опыт Другого есть некоторое *повышение*, *подъем* нашего самочувствия по сравнению обыденно-повседневной расположенностью. Однако нельзя забывать и о том, что Другое как-Бытие в эстетике отвержения дано только отрицательным образом, косвенно, как то, причастность чему оспорена данностью Небытия и Ничто. В силовом поле отвергающего расположения человек и вправду находится

в ситуации радикальной проблематизации своего присутствия посреди сущего, в ситуации «происходит ли?», когда лишь одна только боль свидетельствует о причастности к Бытию, о том, что нечто еще происходит. Бытие здесь дано как то, присутствие чего проблематизировано событием эстетической встречи с Небытием. Но в опыте возвышенного мы имеем дело с положительным откровением *Бытия*. Опыт возвышенного суть опыт встречи с Бытием, а не с Небытием.

Для художника, ориентированного на эстетику отвержения в ее шоковом варианте, на первый план выходит **интенсивность** переживания сама по себе, взятая независимо от онтологического «базиса» переживания (независимо от модуса данности Другого). Телосом такого рода художественно-эстетической деятельности оказывается *отвлеченно взятая интенсивность эстетического опыта*. Здесь важно преэстетически подготовить реципиента к встрече с Другим, особенным, новым, важно добиться того, чтобы воспринимающий произведение человек почувствовал себя живым, испытал глубинное, затрагивающее самое его «нутри» волнение. В ситуации нацеленности художника на отвлеченно взятую интенсивность чувства именно отвергающие феномены все больше выходят на первый план в художественно эстетической деятельности, *поскольку, опираясь на преэстетически ужасное, страшное, отвратительное, художник быстрее добивается интенсификации чувств с воспринимающей произведение стороны, чем через создание прекрасной художественной формы*⁵⁸.

Стремясь сделать понятие возвышенного применимым к художественной практике авангардного искусства, Лиотар отстаивает понимание категории возвышенного как усиления, интенсификации чувства и связывает его возникновение именно с болью и неудовольствием (возвышенное по Бёрку), что автоматически превращает Лиотара в противника истолкования «возвышенного» как «возвышения» (возвышенное по Шефтсбери), как онтологического утверждения человеческого бытия в мире, соединенного с переживанием его онтической ничтожности и угрожаемости

(возвышенное по Канту). Другими словами, хотя Лиотар и принимает ценную для его концепции возвышенного мысль Канта о том, что в основе чувства возвышенного лежит переживание данности чего-то непредставимого, сверхчувственного, но в остальном он следует не Канту, а Бёрку, который в своем анализе возвышенного выдвигает на первый план боль, страдание, переживание некоей угрозы (переживание отсроченности угрозы как раз и дает, по Бёрку, чувство удовольствия), а не данность «сверхчувственного», не переживание «идеи разума», «ноуменального Я» как того, что утверждающего чело-века в качестве человека, в качестве трансцендирующего, свободного существа (а именно это и делало понятие возвышенного связующим звеном между критикой чистого и практического разума)⁵⁹.

Подведем некоторые итоги. По нашему убеждению, Ж.-Ф. Лиотар, говоря о возвышенном, на самом деле говорит не о нем, а о том амбивалентном чувстве, которое относится к области отвергающих художественно-эстетических расположений и своеобразно сочетает в себе боль, страдание и удовольствие от интенсивности переживания с удовольствием от отрицательного, косвенного чувства Бытия, которое ощутимо здесь как то, причастность к чему онтолого-эстетически оспорена, но онтически остается неизблемой. В свое время Эдмунд Бёрк остановился на полпути к тому, чтобы дать описание особой области эстетических переживаний, которую мы нанесли на эстетическую карту под титулом «отвергающих расположений». Ж. Лиотар сделал еще один шаг в том же направлении, но этого шага сегодня уже недостаточно и стоит попытаться сделать еще несколько шагов в неизвестность.

ПРИЛОЖЕНИЕ 8.

Наложение эстетических эффектов (на материале литературного творчества).

Исходя из того, что именно в литературе, в искусстве слова наложение художественно-эстетических эффектов дано с максимально возможной отчетливостью и выразительностью, попытаемся пояснить сказанное о наложении расположений, на примере описания гор, как преэстетически возвышенной предметности.

Уже произнесение слова «горы» у того, кто был в горах и пережил там особенное, возвышенное чувство, может аффицировать возникновение эмоционально окрашенного образа гор. Слово «горы» несет в себе нагромождение огромных каменных масс не только потому, что оно обозначает нагромождение каменистых выступов, но и тем, что в слове г-о-о-р-р-р-ы присутствуют сами горы с их вершинами, с грохотом летящих вниз камней, с грядами облаков, цепляющихся за заснеженные вершины (так что даже тот, кто никогда не был в горах, при слове г-о-р-р-р-ы-ы «фонетически» соприкасается с чем-то «горным», то есть громадным, каменным, раскатистым, грозящим оползнями, обвалами и камнепадами и в то же время – с чем-то величественным, грандиозным. Если писателю удалось пробудить работу нашего воображения и читатель (слушатель) «видит» внутренним взором горную цепь, скалистые уступы, изогнутые стволы сосен, цепляющиеся обнаженными корнями за каждую расщелину в изъеденной дождем и ветром скале, то подготовленная работой произведения душа читателя становится благодатной почвой для рождения в ней чувства возвышенного. При этом на чувство возвышенного накладывается чувство прекрасного, возникновение которого стимулирует прекрасный (гармонически сложный) язык поэта.

Дубы нерослые подьют облак крон,
Таятся в толще скал теснины, ниши, гроты.

92 И дождь, и ветер, и зной следы глухой работы

На камни врезали. Источен горный склон,
Расцветен лишаем и мохом обрамлен,
И стены высятся, как древние кiotы;
Здесь чернь и киноварь, там – пятна позолоты
И лики стертые неведомых икон...⁶⁰

Воспринимая поэтическое произведение, читатель может не осознавать, что он испытывает сложное чувство (соединение чувства возвышенного и прекрасного), но он вполне способен уловить, что воспринимаемая им «красота», – какая-то особенная, специфическая «суровая» красота, а если он оперирует термином «возвышенное» («величественное»), то он, наверное, обратит внимание на то, что прочтенное им стихотворение – прекрасно по форме. Это происходит в силу того, в одном случае читатель акцентирует свое внимание на восприятии гармоничности и красоты стиха, а в другом – на том образе, который воссоздается средствами поэтического языка. Но и в том, и в другом случае на уровне переживания мы имеем своего рода эстетическую амальгаму возвышенного и прекрасного, но поскольку в русском языке нет особого слова для обозначения такого рода переживания, то мы или говорим о «возвышенном» или о «прекрасном» поэтическом произведении.

В приведенном выше стихотворном примере мы имеем дело с **наложением** возвышенного («картина») и прекрасного («речь»). Прекрасное речи в том и состоит, чтобы давать место в воображении читателя (слушателя) тем вещам и положениям, о которых идет речь художественном произведении.

Язык литературного произведения с эстетической точки зрения может быть «прекрасным» или «безобразным», «высоким» или «низким» (на этом последнем различии теоретики литературы эпохи классицизма строили свое знаменитое учение о стиле), но словесная материя литературного текста не может быть презрительно «юной», «ужасной», «страшной», «ветхой», «затерянной», «маленькой» и т. д.

Когда «прекрасным» языком описываются ужасные, страшные, безобразные, пошлые (скучные, банальные) и т. п. вещи, красота языка (в отдельных случаях) может выступать как художественный метод интенсификации эстетического переживания, применяемый автором с тем, чтобы создать продуктивное напряжение между языком, композицией произведения (форма произведения) и его отвергающей конструкцией (содержанием, провоцирующим реакцию отшатывания-от), которая преодолевается его прекрасной формой.

У разных писателей красота и — шире — презрительная аффирмативность слова играет разную роль в достижении общего художественного эффекта от произведения. Для кого-то более важны «темы и положения», для кого-то сама речь, а кто-то стремится к синергетическому эффекту от взаимодействия презрительной силы слова и образа. Но если посмотреть на литературу в целом, то обнаружится, что прозаик делает больший акцент на предмете описания, а поэт — на языке описания. Поэт в большей мере, чем беллетрист нацелен на эстетическое обыгрывание красоты языка, он может делать предметом из-ображения, выражения, демонстрации саму звуко-фонетическую, ритмическую и смысловую мощь языка, фокусируя наше внимание на

красоте и совершенстве поэтической речи.

Впрочем, утрата чувства меры в перенесении авторского (и читательского) внимания с презрительно нагруженного содержания стихотворного произведения на поэтический язык, в котором изолированно интенсифицируются или семантика, или фонетика, приводит к разрушению эстетической природы поэтического творчества и превращает его в экспериментальную практику, в лабораторные опыты над языком. Эти опыты могут быть плодотворны с познавательной и технической стороны (техника стихосложения), но они уводят автора и читателя по ту сторону художественно-эстетической деятельности.

⁴³ Мастер, владеющий тем или иным ремеслом, может ставить перед собой помимо задачи создания добротной и удобной вещи еще и художественную цель: произвести на потребителя изготовленной им вещи эстетическое впечатление. В этом случае произведенный им продукт может рассматриваться нами и с эстетической точки зрения, но при этом он все же не может быть отнесен к числу собственно художественных произведений. Если в изготовлении вещи на первый план выходит не ее функциональное назначение, а ее эстетическая действительность, то и деятельность мастера превращается в художественную (художественное литье, художественная вышивка, художественная резьба по дереву и т. д.). Здесь ремесло превращается в «художественный промысел», в ту или иную разновидность «декоративно-прикладного искусства».

⁴⁴ Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. — СПб.: Алетея, 1997. — С. 231.

⁴⁵ О концепции Ю. Кристевой см. раздел 2.2.8.

⁴⁶ Ж.-Ф. Лиотар настаивает на том, что «именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а логика авангардов — свои аксиомы» (Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem' 93. — М., 1994. — С. 316).

⁴⁷ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? С. 316.

⁴⁸ Мысль об абсолюте здесь, конечно, тоже может

пробудиться, но сначала (по Канту) подобные явления вызывают чувство, «чувство сверхчувственного» (чувство бесконечного, абсолютного).

⁴⁹ Большой предмет воспринимается как «большой вне всякого сравнения» (=возвышенный) не потому, что «человек этого хочет» и, как было сказано, не по причине каких-то характеристик предмета (в природе нет безусловно больших предметов), а тогда, когда человеку открывается себя Другое, присутствие которого только и делает относительно большой предмет большим вне всякого сравнения, а наше чувство – возвышенным чувством. Кант **опускает событийность превращения «очень большого» в «большое вне всякого сравнения»**, так что по умолчанию получается, что встреча с морем, звездным небом, пустыней и т. д. как бы сама собой, автоматически порождает чувство возвышенного, которое, с одной стороны, оказывается гарантировано соотношением человеческих способностей, а с другой – внешним стимулом (вид волнующегося моря), запускающим механизм борьбы воображения и разума, которая приводит к тому, что и созерцаемый предмет и сопровождающее его чувство обретают форму возвышенного чувства. Но на деле (и мы хорошо это знаем по собственному опыту) далеко не каждый человек и не каждый раз, оказавшись на берегу моря или в горах, испытывает чувство возвышенного. Проблема состоит в том, что перед некоторыми предметами воображение всегда испытывает «бессилие», но не всегда это бессилие сопровождается чувством возвышенного; отсюда приходится заключить, что или воображение не всегда стремится «увидеть даже то, что не может существовать», или же оно всегда стремится к этому, но только поиск этот почему-то не всегда проявляет себя в форме возвышенного чувства. Стало быть чувство возвышенного и сопряженное с ним превращение большого предмета в возвышенный нельзя связывать ни с работой человеческих способностей, ни с количественными характеристиками предмета. Рождение чувства возвышенного и превращение предмета в возвышенный

предмет приходится связывать с откровением чего-то Другого по отношению к человеческим способностям и природным явлениям, и – шире – по отношению сущему как таковому. Именно непроизвольная данность Другого делает ситуацию возвышенной, а индивидуальные, личностные качества человека, его настроение, количественные параметры предмета лишь способствуют тому, что Другое открывает ему себя в форме возвышенного расположения. Именно характерное для классической философии невнимание к событийности (эстетического переживания) позволило Канту свести «математически возвышенное» к игре человеческих способностей, но уже там, где речь у Канта заходит о «динамически возвышенном», он отказывается от укоренения возвышенного в игре способностей и связывает его с ситуацией потенциальной угрозы, исходящей от мощного и непредсказуемого в своем стихии разгуле явления природы.

⁵⁰ Здесь Лиотар не совсем точно излагает позицию Канта. У Канта неудовольствие и удовольствие лишь сопровождают то, что происходит в процессе созерцания эстетически значимых явлений. Удовольствие порождает у Канта не боль (не чувство неудовольствия), а то сверхчувственное «нечто», которое становится доступно для чувства в ситуации созерцания величественных или мощных явлений природы.

⁵¹ Как что-то особенное прекрасное волнует человека, но это в то же время не противоречит тому, что «волнующее» в прекрасном есть волнующее умиротворенности, полноты и покоя, царящих в событийной длительности этого расположения.

⁵² Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард. С. 232–233.

⁵³ Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард. 233–234.

⁵⁴ Там же. С. 235. Здесь нам хотелось бы заметить, что «шок», так же как и понятие возвышенного, означает усиление чувств, указывает на душу, приведенную во «взволнованное состояние», но этого, однако, недостаточно для того, чтобы отождествить эстетику шока и эстетику

возвышенного. Ведь «шок» – означает не просто потрясение и усиление, а потрясение со знаком минус, нежелательное (и при том внезапное) потрясение. Нельзя не согласиться с Лиотаром, что стремление автора шокировать зрителя (слушателя, читателя) предполагает его нацеленность прежде всего на усиление, интенсификацию чувства, но, здесь, во-первых, следует различать «шок» и такие эстетические феномены как «страх» или «ужас», к которым в свое время обращался Бёрк как к условию рождения возвышенного чувства, и к которым обращается вслед за ним Лиотар (ведь страх и ужас как отвергающие расположения невозможно и описать только через понятие «шока», «усиления», интенсификации чувства), во-вторых, следует различать эстетику шока и эстетику отвержения, поскольку такие, например, отвергающие эстетические феномены как скука и тоска не сопровождаются шоком и характеризуются ослаблением, умалением человеческого само-чувствия по сравнению с обыденным состоянием (данность Ничто), и, в третьих, усиление и интенсификация чувства – вовсе не есть достояние одного только чувства возвышенного. Усиление, интенсификация чувств характеризует как отвергающие, так и утверждающие феномены: вряд ли вообще можно говорить об эстетическом опыте, если человек остается спокойным, если он находится в ситуации обыденного «равнодушия» («безразличия»).

Шок действительно указывает на «лишение» и есть «ничто», возникающее как «отдача» от встречи с Небытием, но **«шок» здесь не «вместо» Небытия, а вместе с Небытием.** Кроме того, шок как реакция души на «лишение» есть вообще свидетельство попадания человека в сферу влияния одного из расположений эстетики отвержения в той ее части, которая связана с данностью Другого как Небытия, так что говоря об эстетике возвышенного, Лиотар говорит не о возвышенном, которое связано и с усилением, и с возвышением, а об эстетике отвержения применительно к тому, как она реализуется в практике искусства авангарда.

⁵⁵ Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард. С. 235.

⁵⁶ Прежде всего следует напомнить, что эстетика Другого исходит из того, что всякое художественное произведение (и классическое и неклассическое) «испытывает сочетания, позволяющие появиться событию».

⁵⁷ Чувство возвышенного – весьма сложное и богатое оттенками чувство, в котором *радостное волнение* не исключает подчиненного ему *волнению-перед-лицом-того-что-может-быть-опасным*, и в котором «радостное» волнение и «волнение-от-угрожаемости» накладываются на чувство абсолютной полноты и покоя, отрешенности от сущего. В ситуации, когда чувство покоя-и-полноты превосходит волнение-от-близости-угрожающего, оно приобретает характер «торжествующего покоя», чувства полноты, побеждающей и превосходящей онтическую неполноту и непокой сущего. Такое чувство полноты и покоя, как и сопровождающее его «радостное волнение», будет иным по окраске, чем тот покой, то волнение, которыми отмечены наши встречи с прекрасным или, скажем, юным как эстетически утверждающими феноменами. В феномене возвышенного дух (Другое) обнаруживает для человека свое **превосходство** над сущим как таковым и тем самым дает ему чувство удовлетворения и покоя в ситуации, где человек чувствует свое ничтожество перед превосходящим его масштаб и потому (потенциально) угрожающим его собственному существованию сущим. Так что в трактовке возвышенного мы скорее согласимся с Кантом, чем с Бёрком и Лиотаром, полагая, что нельзя отказаться от существенного для понятия возвышенного момента превосхождения мира явлений, «возвышения», не потеряв при этом онтолого-эстетической специфики этого феномена. (Во всяком случае семантика слова «возвышенное» «во весь голос» заявляет о своем несогласии с его интерпретацией в духе Лиотара.) Усиление без возвышения – это прерогатива «эстетики шока» как художественно-эстетической метаморфозы расположений, относимых нами к эстетике отвержения (ужасное, страшное, безобразное, тоскливое).

⁵⁸ Еще Э. Берк отмечал, что аффекты самосохранения (связанные с «идеями боли, болезни, смерти») являются «самыми сильными из всех аффектов». Аффекты «общения», по его мнению, не производят на человека такого сильного впечатления (Берк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. – М.: Искусство, 1979. – С. 71). Поэтому и чувство возвышенного, удовольствие от возвышенного, связанное с ужасом или страхом есть самая сильная эмоция: «Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать. Я говорю: самую сильную эмоцию, так как убежден, что идеи неудовольствия гораздо сильнее идей, возбуждаемых удовольствием» (Там же. С. 72).

⁵⁹ Подробнее на эту тему см.: *Лишаев С. А.* Кант и «современность»: категория возвышенного в контексте постмодерна // *Вестн. Самар. гос. ун-та*. – Самара, 1999. – № 3. – С. 25–29.

⁶⁰ *Волошин М.* Дом поэта: Стихи. Главы из книги «Суриков». – Л., 1991. – С. 96.