

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Философский факультет

Центр феноменологической философии



ЕЖЕГОДНИК
ПО ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ
ФИЛОСОФИИ

ANNUAL
FOR PHENOMENOLOGICAL
PHILOSOPHY

JAHRBUCH
FÜR PHÄNOMENOLOGISCHE
PHILOSOPHIE

REVUE ANNUELLE
DE LA PHILOSOPHIE
PHÉNOMÉNOLOGIQUE

ЕЖЕГОДНИК
ПО ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ
ФИЛОСОФИИ

2015
[IV]

Москва
2015

УДК 1(05)
ББК 87я43

Художник *Михаил Гуров*

ISBN 978-5-7281-1758-2

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2015

Главный редактор
В.И. Молчанов (Москва)

Ученый секретарь
М.А. Белоусов (Москва)

Редакционная коллегия

А.И. Алешин (Москва)

Е.В. Борисов (Томск)

Р.А. Громов (Ростов-на-Дону)

И.Н. Инишев (Москва)

В.В. Калиниченко (Вятка)

С.А. Коначева (Москва)

А.Н. Круглов (Москва)

В.А. Куренной (Москва)

А.В. Лаврухин (Минск)

В.Л. Лехциер (Самара)

А.В. Михайловский (Москва)

А.Э. Савин (Москва)

Г.И. Чернавин (Москва)

Т.В. Щитцова (Минск)

А.А. Шиян (Москва)

А.В. Ямпольская (Москва)

Editor
Victor Molchanov (Moscow)

Scientific secretary
Mikhail Belousov(Moscow)

Editorial Board

Albert Aleshin (Moscow)

Eugenij Borisov (Tomsk)

Roman Gromov (Rostov-na-Donu)

Ilya Inishev (Moscow)

Vladimir Kalinichenko (Vaytka)

Svetlana Konacheva (Moscow)

Alexej Krouglov (Moscow)

Vitalij Lehtcier (Samara)

Vitalij Kurennoj (Moscow)

Alexander Michajlovskij (Moscow)

Andrej Lavruhin (Minsk)

Alexej Savin (Moscow)

Georgy Chernavin (Moscow)

Tatjana Shchytsova (Minsk)

Anna Shiayn (Moscow)

Anna Yampolskaya (Moscow)

Научный совет

П.П. Гайденко (Россия)
В.Д. Губин (Россия)
А.Ф. Зотов (Россия)
Н.В. Мотрошилова (Россия)
В.В. Сербиненко (Россия)
В.П. Филатов (Россия)
А.Г. Черняков (Россия)
Х. Зепп (Германия)
Х. Феттер (Австрия)
А. Хаардт (Германия)
Н.С. Плотников (Германия)
Л. Эмбри (США)
К. Хельд (Германия)

Scientific council

Piama Gaidenko (Russia)
Valerij Goubin (Russia)
Alexej Zotov (Russia)
Nelli Motroshilova (Russia)
Vjacheslav Serbinenko (Russia)
Vladimir Filatov (Russia)
Alexej Chernyakov (Russia)
Hans Reiner Sepp (Germany)
Helmuth Vetter (Austria)
Alexander Haardt (Germany)
Nikolay Plotnikov (Germany)
Lester Embree (USA)
Klaus Held (Germany)

Содержание

Многообразие эстетического

<i>Джефри Эндрю Бараш</i> Несколько замечаний о новизне репрезентации времени в живописи XX века. <i>Перевод на русский язык И.И. Блауберг</i>	13
<i>Олег Гущин</i> Неузнанные символы свободы в творчестве Макса Фриша	25
<i>Илья Инишев</i> Концепция визуального образа в феноменологической герменевтике	49
<i>Светлана Коначева</i> Совпадение красоты и бесконечности как основание христианской онтологии	73
<i>Сергей Лишаев</i> Эстетика руины	87
<i>Матиас Оберт</i> Художественная практика как культура тела. <i>Перевод на русский язык А.В. Манучаровой</i>	115
<i>Нина Сосна</i> К вопросу об эстетичности технического опосредования	146

**Феноменология
в исторической перспективе**

Михаил Белоусов

Проблема значения и понятие «предельного
осуществления» в феноменологии Гуссерля 165

Роман Громов

Проекты дескриптивной психологии
в немецкой философии XIX века 205

Виктор Молчанов

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

Анна Шиян

Трансцендентность мира и трансцендентность предмета
в феноменологии Гуссерля 243

Михаил Маяцкий

Мой Левинас 268

Публикации

Франц Брентано

Избранные вопросы психологии и эстетики.
Перевод на русский язык Р.А. Громова;
предисловие В.И. Молчанова 281

Эдмунд Гуссерль

Письмо к Гофмансталю. Перевод на русский язык
и предисловие Е.А. Шестовой 299

Эдмунд Гуссерль

Эстетическое сознание.
Перевод на русский язык В.И. Молчанова 308

<i>Марк Ришир</i> Комментарий к «Феноменологии эстетического сознания». <i>Перевод на русский язык и послесловие А.В. Ямпольской</i>	316
<i>Мориц Гайгер</i> Феноменологическая эстетика. <i>Перевод на русский язык В.А. Куренного</i>	336
<i>Сергей Дурылин</i> Троицкие записки (три фрагмента). <i>Публикация и текстологические примечания А.И. Резниченко и Т.Н. Резвых; предисловие к публикации А.И. Резниченко</i>	352
<i>Микель Дюфрен</i> Глубинное основание эстетического объекта. <i>Перевод на русский язык А.С. Детистовой и Е.В. Золотухиной-Абелиной; предисловие А.С. Детистовой</i>	367

Рецензии

<i>Любовь Ершова, Ольга Мазурина</i> Рецензия на книгу: Handbook of phenomenological esthetics / Ed. by H.-R. Sepp and L. Embree. Springer: London; Dordrecht; Heidelberg; New York, 2010 (Словарь по феноменологической эстетике / Под ред. Г.Р. Зеппа и Л. Эмбри. Шпрингер: Дордрехт; Гейдельберг; Лондон; Нью-Йорк, 2010)	393
---	-----

<i>Роман Соколов</i> Рецензия на книгу: <i>Евстропов М.Н. Опыт приближения к «иному»: Батай, Левинас, Бланшо. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2012</i>	402
--	-----

In memoriam

Памяти Романа Громова	413
Альберт Иванович Алешин (1937–2014)	417
Некролог Ласло Тенгели (1954–2014)	419
<i>Резюме</i>	421
<i>Abstracts</i>	428
<i>Сведения об авторах и переводчиках</i>	434

Сергей Лишаев
Эстетика руины

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

Г. Державин

Введение

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

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

реакцией отшатывания. Отрицательный опыт хотя и не привлекал к себе особого внимания, но все же признавался и учитывался¹, чего не скажешь о том опыте, который сфокусирован на существовании сущего, на его становлении. На переживание возможности (невозможности) просто не обращали внимания.

Рост чувствительности к возможности/невозможности иного как предмету восприятия, а стало быть, к присутствию/отсутствию сущего, прослеживается в европейской культуре уже с эпохи Возрождения. В раннее Новое время эта чувствительность заметно усиливается, а к концу XVIII столетия распространяется уже очень широко. Художественно-эстетическая практика романтической и постромантической Европы в значительной мере определяется пафосом становления². Осуществившаяся в начале XIX в. переориентация внимания (от сущности к существованию) определила логику развития литературы и искусства XIX–XX вв. и стала предметом анализа критиков, литературоведов и искусствоведов.

Но в философско-эстетической рефлексии чувствительность такого рода в расчет не принималась и не тематизировалась. Осмысление эстетики возможности как важного (и обширного) региона эстетического опыта³, а также аналитическое описание ее феноменального поля остаются одной из нерешенных задач современной философии. И это задача из числа тех, которые невозможно решить «раз и навсегда». Речь идет об исследовании как процессе, в ходе которого выявляются, описываются и истолковываются новые для философской рефлексии эстетические феномены.

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

К эстетике времени мы, в частности, относим созерцание объектов, которые вызывают интерес и привлекают к себе внимание только потому, что они стары, ветхи или представляют собой «остатки былого». Целые вещи, привлекающие нас в качестве старых или ветхих, и конструкция эстетических встреч с ними исследовались нами ранее⁴. В этой статье мы сосредоточим внимание на *эстетической привлекательности остатков*, точнее на самой примечательной их разновидности – руине.

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

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

Не случайно поэтому, что если руинной темы иногда касались, то не в связи с прекрасным, а в связи с возвышенным. В частности, Э. Бёрк видел в руине один из тех предметов (громкий звук, мрак, ослепительный свет и т. д.), чья данность сопровождается

чувством возвышенного. Но и для Бёрка предметом специального рассмотрения она не стала⁵.

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

Несмотря на большой интерес к руине в искусстве XVIII–XIX столетий ее первое философское исследование появляется только в начале XX в. Мы говорим об известном эссе Г. Зиммеля «Руина»⁶. Зиммель рассматривал руину как «новую целостность», которая возникает, когда «неповторимое равновесие» между тяжелой материей и «направляющей ввысь духовностью» как отличительной особенностью архитектурного сооружения нарушается и силы «природы начинают господствовать над созданием рук человеческих»⁷. Эта «новая целостность» («новое единство», «новая форма») обладает эстетической притягательностью. Созерцание руины, полагает Зиммель, оставляет «эстетически умиротворяющее впечатление», а возникающие в акте такого созерцания чувства он характеризует как «метафизическую успокоенность», «впечатление мира», «мирное настроение». Усилия Зиммеля направлены на то, чтобы осмыслить, каким образом «в эстетической ценности руины соединяются неуравновешенность, вечное становление борющейся с собой души с умиротворением формы, с точным установлением границ произведения искусства»⁸. Его занимает то, как из этого соединения рождается «метафизическая успокоенность». Эстетический эффект, производимый руинами, возникает, по Зиммелю, в результате метафизического преодоления напряжения, возникающего в столкновении противоположных сил. Эстетическое воздействие руины он поясняет через аналогию: очарование руины можно уподобить «непостижимому очарованию патины», делающей творение «прекраснее посредством химико-механического воздействия»⁹. Получается, что чувство покоя и мира связано с химико-механическим воздействием природы на архитектурное сооружение¹⁰.

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

То, что во внешнем плане дано как противоборство устремленной вверх творческой воли (формы) и устремленной вниз материи, «на другом полюсе» предстает как конфликт природы и духа в душе человека, где тяга к покою и гармонии (эстетическое начало) сталкивается с незавершенностью нравственного процесса (этическое начало в душевной жизни). В созерцании руины этот внутренний конфликт находит себе внешнее, образное выражение¹³. В руине неуравновешенность души соединяется с «умиротворением формы», так что человека, созерцающего руины, охватывает чувство покоя.

К той же умиротворенности, полагает Зиммель, ведет и воспринимаемое в образе руины соединение прошлого и настоящего, отсутствия и присутствия. Соединяясь в одном образе, эти противоположности снимаются. (Темы времени Зиммель касается слегка, задевает ее попутно. Об очаровании древностей он говорит значительно больше, чем об очаровании руины, соединяющей прошлое и настоящее¹⁴.)

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

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

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

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

Современная философско-эстетическая аналитика руины скромнее искусствоведческой и литературоведческой. Наиболее интересными в философском плане представляются нам работы Андреаса Шёнле, исследовавшего эволюцию эстетического восприятия руины в связи с представлениями о времени, истории, власти и идеей провиденциализма¹⁸.

С точки зрения целей данной статьи следует отметить также работу Андрея Ухналева, акцентирующего внимание на том, что главное в эстетике руины – это данность овеществленного в развалинах времени¹⁹.

Если попытаться охарактеризовать литературу, посвященную руине в целом, следует отметить заметное преобладание в ней исторических и искусствоведческих сюжетов (анализ того, как воспринимали и понимали руину, как она толковалась в разные времена философами, аналитиками искусства и т. д.) и отсутствие (за исключением эссе Зиммеля) попыток углубленного рассмо-

тrenия эстетического потенциала руины. В меру своих сил мы попытаемся этот пробел восполнить. Нас будет интересовать не презентация руинного опыта в том или ином виде искусства (включая и садово-парковую руину), но руина как объект эстетического восприятия, а также те эффекты эстетики времени, которые связаны с ее образом.

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

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

отдельных событий и ситуаций сходные по своей конституции эстетические расположения²⁰. Другое может быть дано или как то, что влечет к себе человека (эстетика Бытия), или как то, что вызывает реакцию отшатывания (эстетика Небытия и Ничто). Другое открывает себя то в виде прекрасного или возвышенного, то в образе ветхого или юного, страшного или безобразного, etc. Эстетика Другого позволяет ввести в поле эстетической рефлексии (помимо классической категориальной пары «прекрасное/безобразное», представляющей эстетику формы) эстетику величины (куда входит, в частности, область математически возвышенного по Канту), пространства, *времени* и, возможно, иные, пока еще не получившие наименования области опыта. Соответственно, можно говорить об эстетике формы, времени, пространства, величины, силы как об особых областях эстетического опыта. Выделять особые расположения в рамках той или иной области эстетического опыта можно в том случае, если мы, апостериори, обнаруживаем в разнообразных некоторых эстетических событиях и ситуациях *специфическую схему* данности Другого.

В ходе рассмотрения феноменального поля *эстетики времени* нам удалось выделить, описать и истолковать (с разной степенью полноты и детализации) ряд конкретных эстетических расположений; в частности, были рассмотрены феномены линейного времени (старое, ветхое, молодое, юное, мимолетное²¹) и намечено направление анализа феноменов циклического времени («эстетика времен года»²²). Оценивая степень концептуальной проработанности этих расположений, следует признать их предварительный характер. Даже относительно подробно описанные расположения линейного времени – феномены старого и ветхого – требуют уточнения и детализации их онтической и онтологической конфигурации. Можно осмыслить старое и ветхое и не обращаясь к руине, но анализ эстетического потенциала руины позволит существенно уточнить их эстетическую характеристику.

Изучение «руинного опыта» предполагает, прежде всего, прояснение его отношения к эстетике старого и ветхого. Поскольку старое и ветхое рассматриваются как особые расположения, перед нами встает вопрос: является ли руина внешним референтом какого-то самостоятельного эстетического феномена (и тогда необходимо прояснить, в чем состоит его специфика) или же она

представляет собой такой объект восприятия, который не выводит нас за пределы этих расположений?

Завершая введение в эстетику руины, укажем на границы нашего исследования. Мы будем говорить о руинах, возникших естественным путем (после разрушения сооружений самого разного назначения). Сюжетов, связанных с возведением искусственных (садово-парковых) руин, мы здесь касаться не будем, отложив разработку этой темы на будущее²³.

Эстетика ветхого и эстетика старого

Прежде чем приступить к исследованию руины во временной перспективе, есть смысл остановиться на расположениях, с которыми они ближайшим образом соотносятся. Речь пойдет о старом и ветхом²⁴. И хотя на первый взгляд различие между старым и ветхим кажется незначительным, на деле оно существенно.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Руины и эстетика древнего

Указав на отличие старого от ветхого, сосредоточим внимание на исследовании эстетического потенциала руины в той его части, которая связана с переживаем временем²⁶. В ходе исследования мы попытаемся выяснить, входят ли развалины в состав этих расположений в качестве их предметной составляющей, и если входят, то как: на общих основаниях со старыми и ветхими вещами или как-то иначе. В том случае, если в ходе рассмотрения эстетического потенциала руины будет обнаружен не сводимый к эстетике старого и ветхого руинный «осадок», придется пересмотреть карту расположений в той части, на которую нанесены феномены эстетики времени.

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

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

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

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

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

Применимость слова «старый» шире, чем сфера использования термина «древний». Первое относится практически ко всем – одушевленным и неодушевленным – вещам, наделенным устойчивой экземплярностью²⁸ и существующим достаточно долгое время для того, чтобы видимым образом изменяться под воздействием времени и нести на себе его следы, его метки²⁹.

Круг вещей (и их остатков), к которым применим эпитет «древний», значительно уже. Если то, что именуют древним, в боль-

шинстве случаев может быть названо старым (язык как бы «подсказывает»: древнее когда-то было старым), то далеко не все, что называют старым, можно поименовать древним (обычно древним не называют то, что недолговечно, например большинство растений (за исключением долгоживущих деревьев), изделия из дерева, одежду, обувь, etc.). Тем знаменательнее тот факт, что словосочетание *«старые руины» не звучит, а выражение «древние руины» воспринимается как правильное в языковом отношении*³⁰. Что же определяет языковую интуицию, связывающую развалины и древность?

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

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

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

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

Итак, старинными называют вещи, *прошлое которых отделилось* (в нашем восприятии) от настоящего и сделало их особенными, заставило по-другому оценить их. Утилитарно-практическая ценность таких вещей отходит на второй план, уступая место осознанию их эстетической и/или исторической значимости. Старинные вещи (хотя их и можно «использовать по назначению») обычно изымаются из оборота и помещаются на полку, вешаются на стену, их собирают в хранилищах и выставочных залах краеведческих, исторических, литературных и иных музеев, в антикварных магазинах, в частных коллекциях и т. д. Внимание здесь концентрируется на принадлежности вещи прошлому (а не на их функции), и старинные вещи, подобно произведениям искусства, существуют в ожидании исторически или эстетически центрированного взгляда³⁴. Эстетическая встреча со старинным сопровождается чувством завершенного прошлого, в то время как созерцание вещи просто старой дает переживание прошлого, которое не завершено (прошлое, продленное в настоящее и будущее)³⁵. Конечно, у старинного, как и у старого, тоже есть будущее, но оно не продолжает прошлого. Из старинной чашки больше не пьют, ее созерцают. Закрывшееся в себе прошлое стало ее отличительной характеристикой, тем, что выделяет ее «из ряда», тем, за что ее ценят.

Что объединяет древнее и старинное? И в том и в другом случае мы имеем дело с вещами, *пережившими свой век*, свое время... Термины «старинное» и «древнее» позволяют отделить вещи, свидетельствующие о прошлом, которое завершилось, и от вещей, «опережающих свое время» (новомодных), и от вещей современных, и от вещей старых (вещей из прошлого, продолжающих свою службу). Древнее мы воспринимаем как «выпавшее» из настоящего³⁶.

Попытаемся теперь перебросить мост от старинного и древнего к руине. Руины отличны от вещей, чье прошлое не завершилось (от старых вещей). Отличны они и от вещей, чье прошлое завершилось, но без утраты целостности формы (от старинного)³⁷. Свообразие восприятия прошлого в его руинном образе связано с тем, что руины – *не вещь*. Как разновидность *остатков* руины противятся их восприятию как старых или старинных³⁸, но не препятствуют их восприятию как древних. Древними могут быть

и венци, и остатки. Руины представляют собой остатки, а то, что давно утрачено, принадлежит завершившемуся прошлому. Особенным руины, воспринятой в модусе древнего, будет завершенное прошлое как отличное не только от настоящего и будущего, но и от незавершенного прошлого. Древнее, как и старое в узком смысле (продолжающееся в настоящем в том же качестве, что и в прошлом), остается условным эстетическим расположением: древнее всегда относительно. Эта руина древняя, а та – еще древнее.

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

Руина и эстетика ветхого

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

Ж.-Б. Кейль³⁹

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

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

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

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

Однако при внимательном рассмотрении обнаруживается несостоятельность этого аргумента. Дело вот в чем. Хотя руины, как и все сущее, в свой срок исчезнут, но близость исчезновения еще не делает их – в нашем восприятии – ветхими. И это потому, что внимание в акте созерцания руин *не* фокусируется на возможности/невозможности дальнейшего существования. *Неотвратимость распада и его очевидная близость* нас в этом случае не трогают, не задевают. И это потому, что внимание созерцателя перехватывается иным переживанием – переживанием *разрушенности*: именно она «бросается в глаза» и она же есть то, что делает руины руинами. Конечность существования проступает через очевидную нецельность того, что было целым. Разрушаться тут нечему: перед нами не здание, перед нами его остатки⁴⁰.

Допустимо ли говорить о ветхости применительно к остаткам? Судя по всему, допустимо. Не все готовое вот-вот разрушиться может быть воспринято в качестве ветхого. Лишенное экземплярности сущее к обветшанию не способно. Созерцающий руину созерцает последствия развала свершившегося в далеком прошлом. Постепенное изменение формы руинированного строения ничего, по существу, в его восприятии (до самого исчезновения руины) не меняет⁴¹. «Снявши голову, по волосам не плачут»... Переход от различимой на фоне ландшафта руины к неразличимости размыт и невыразителен⁴². Он не привлекает к себе внимания,

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

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

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

Затруднения с отнесением восприятия руин к эстетике ветхого обусловлены в конечном счете тем обстоятельством, что *остаточная форма строения* (его, так сказать, полу-форма) не зафиксирована, так что в определенном смысле разрушаться нечему⁴³. Воображаемая форма руин (то, чего именно это руины) предполагает определенность и неизменность. Руины как чувственно воспринимаемый образ – это подвижный образ частично разноплановой «чтойности». Руины – маргинальная форма существования. В них есть неустранимая неопределенность. Из множества разновидностей остатков наиболее притягательны – в эстетическом плане – именно развалины. Благодаря своей рукотворности они хорошо выделяются на фоне пейзажа, благодаря

разрушенности – не теряются на фоне архитектурного (городского) ландшафта⁴⁴.

Итак, у руин имеется сразу две формы: *воспринимаемая* и *воображаемая*. Остатки с необходимостью предполагают *целое*, чьим следом они являются. Воображаемая форма может быть и предельно абстрактной – «архитектурное сооружение», и весьма конкретной – дворец, башня, мост, крепостная стена⁴⁵. Первая форма (форма руины) подвижна и неопределенна (консервация руин в археологических музеях – случай особый), вторая неизменна и совершенна (утраченная, воображаемая форма идеализируется). Челночное перемещение от видимого к невидимому, от разрушенного к цельному и обратно настраивает на переживание конечности, временности существования: нечто, что здесь было, теперь отсутствует.

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

Отсюда вывод: как обветшальные, так и руинированные строения (и – шире – вещь-в-ее-остатках) – это объекты, которые могут быть описаны в рамках эстетики ветхого. В этом расположении Другое, особенное открывается через созерцание конечности сущего. Меланхолическое чувство обреченности на исчезновение преодолевается в нем чувством приобщенности к Другому (вневременному). Если в созерцании ветхого (в узком смысле) временность переживается через восприятие *близкого конца*, то в восприятии руины – через восприятие отсутствия вещи. К восприятию временности подготавливают и ветхие (готовые вот-вот разрушиться) вещи, и остатки руин. В восприятии ветхого в узком смысле и в восприятии руинированного создаются предпосылки для такого эстетического события, эстетическим

фокусом которого оказывается образ конечности существования. Специфику переживания конечности сущего в созерцании руин по сравнению с ветхими вещами можно эксплицировать с помощью термина «разрушенность».

* * *

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

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

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

Когда мы созерцаем руины как образ завершенного прошлого, разрушенность руин не становится центром нашего внимания, хотя и играет существенную роль в восприятии их древности, поскольку способствует концентрации внимания созерцателя на завершенности прошлого. Разрушенность в данном случае способствует восприятию древности сооружения. Когда внимание созерцателя оказывается сосредоточено на *разрушенности* здания безотносительно к прошлому, руины выступают в качестве предметного референта эстетики ветхого. Во встрече с руинами конечность (разрушимость) сущего открывается в образе разрушенного

строения (остатки здания свидетельствуют о его отсутствии), в то время как в акте созерцания ветхой вещи (ветхой в узком смысле) в центре внимания оказывается ее пока-еще-присутствие. Переживание конечности сущего через образ разрушенного здания дает основание для выделения в рамках эстетики ветхого *особого региона опыта*, который можно определить как *эстетику разрушенного* (руинированного) от времени.

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

Примечания

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

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

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

⁴ Лишаев С.А. Эстетика Другого. С. 207–367.

⁵ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 88–116. Интересный анализ осмысления руины в эстетическом наследии Бёрка можно найти в работе Андреаса Шёнле (*Шёнле А. Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад* // НЛО. 2009. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh6.html> (дата обращения: 05.10.2013)).

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

⁷ Там же. С. 226–227.

⁸ Там же. С. 231.

⁹ Там же. С. 229.

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

¹¹ Зиммель Г. Избранное. Т. 2. С. 229.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 231.

¹⁴ Там же. 232–233.

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

¹⁶ Работ такого типа довольно много. См., напр.: *Шёнле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity»* // НЛО. 2003. № 59. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh6.html> (дата обращения: 05.10.2013); *Он же. Раздробленная история и осыпающиеся камни: о романтическом понимании сохранения архитектурного наследия* // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89). URL:

http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/13sch-pr.html#_ftn1 (дата обращения: 10.09.2013); *Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). М.: РГГУ, 2001. С. 32–39; *Пахсарьян Н.* Тема руин во французской литературе XVIII века // Тема руин в литературе и искусстве: Царицынский научный вестник. Вып. 6. М.: Белый берег, 2003. URL: <http://natara.org/biblio/articles/ruines> (дата обращения: 12.10.2013); *Дружиненко А.А.* Сад и руина (тождественное различие двух символов и его архетипический исток) // URL: http://japonsad.ucoz.ru/publ/sad_i_ruina/1-1-0-6 (дата обращения: 20.09.2013); *Галиченко А.А.* Руины в садово-парковом искусстве Крыма // Тема руин в культуре и искусстве: Царицынский вестник. Вып. 6. М.: Белый берег, 2003. URL: <http://kajuta.net/node/1324> (дата обращения: 12.10.2013); *Зверева Т.В.* Версаль & руины в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8. С. 5–9; *Лазарева Т.Г.* Принцип «живописности» и становление исторических взглядов Вальтера Скотта // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 100–104.

¹⁷ *Соколов Б.* Руина как граница культурных миров: В 2 ч. // URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=169> (1-я часть); URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=170> (2-я часть) (дата обращения: 05.10.2013).

¹⁸ *Шёнле А.* Апология руины в философии истории...

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

²⁰ Понятие «эстетическое расположение» генетически связано с понятием «*Befindlichkeit*». У Хайдеггера расположенностъ (в трактате «Бытие и время») – один из экзистенциалов *Dasein* (Присутствия). Исследовательская программа Хайдеггера не предполагала вычленения из расположенностъ *Dasein* таких ее модусов, в которых доминировало бы эстетическое начало; в анализе расположенностъ он руководствовался задачей истолкования *Dasein*. По той же причине Хайдеггер не акцентировал внимание на чувственной (онтической) составляющей расположений, которая очень важна в эстетическом анализе. Возможность использования понятия «расположенность» в анализе эстетических тем немецкий мыслитель не рассматривает. Однако нам она кажется плодотворной. В «эстетике Другого» понятие «эстетическое расположение»

занимает одну из ключевых позиций. Оправданность использования данного термина в контексте собственно эстетических исследований обосновывалась в диссертации («Онтология эстетических расположений», 2001) и в монографии «Эстетика Другого» (2008. С. 33–60).

²¹ Лишаев С.А. Эстетика Другого. С. 125–157.

²² Там же. С. 158–182.

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

²⁴ Подробнее об эстетике линейного времени и ее феноменах см.: Лишаев С.А. Эстетика Другого. С. 125–169; Он же. Старое и ветхое. С. 5–126.

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

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

И даже тогда, когда мы имеем дело с эстетическим восприятием руины, оно может не иметь отношения к эстетике времени. В некоторых случаях руины воспринимаются как красивая или даже прекрасная форма (например, руины афинского Акрополя). Такая возможность появляется, если сохранившиеся фрагменты сооружения позволяют ощутить целостную гармонию архитектурной формы. Имеются и руины, которые благодаря своим размерам (как, например, римский Колизей) могут переживаться, прежде всего, как величественные. Эстетический потенциал руины не исключает и ее вхождения в состав отвергающих расположений. Руина может быть внешним референтом безобразного или

уродливого. В определенных обстоятельствах развалины могут вызвать также чувство страха (или даже жути). Возможность такого восприятия возрастает, когда человек посещает руины в сумерках или лунной ночью. В такой ситуации руинированное строение может переживаться как пограничное пространство, разделяющее/соединяющее живых и мертвых.

²⁷ Древнее мы не рассматривали специально, понимая под ним «очень старое». См.: Лишаев С.А. Эстетика Другого. С. 139–142, 159–161 и др.

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

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

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

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

³² Малый академический словарь.

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

³⁴ По способу своего существования такая вещь напоминает объекты современного искусства, приобретающие статус объекта-для-созерца-

ния за счет их изъятия из повседневной жизни и помещения в музейное пространство. Старинная вещь, облик которой установился в далеком прошлом, не допускает (как и произведение искусства) «усовершенствования»: любые изменения и «улучшения» ведут к эрозии ее ценности. В картину, созданную мастером, другие мастера изменений не вносят (допускается лишь реставрация). Аналогичным образом обращаются и со старинной вещью.

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

³⁶ В пользу общности смысловых полей свидетельствуют и языковые данные.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Именно монументальность руин отделяет их от отбросов жизнедеятельности, от *мусора*. Мусор – это утратившие свою обособленность остатки (поломанные, порванные, смятые, разбитые и разорванные вещи,

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

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