

В. Л. Лехциер

Онтология метафоры (Отношение к вещи в событии художественного)

Художественное, с феноменологической точки зрения, есть трансцендентально-индивидуирующее событие смысловой актуализации¹ трех его «субъектов»: «трансцендентально-экзистенциального я» художника, вещи и языка. «Субъектность» каждого из трех участников события художественного означает в нашем контексте, с одной стороны, протекающую от него *активность* по порождению этого события, выступая в этом контексте синонимом понятия «актант», с другой стороны, — это собственная, имманентная логика целостной самоактуализации участника события художественного, логика его для-себя-бытия. «Субъектность» всех трех участников события художественного есть исключительно *ноэтическая* характеристика, приобретаемая ими только в силу специфических «диспозиций», существующих (осуществляющихся) «внутри» художественного.

В задачу статьи входит описание *отношения к вещи* в событии художественного, те принципы, по которым она в нем существует. Для этого сначала необходимо ввести ряд общих определений.

Актуализация в событии художественного выступает как *актуализация Другого*, то есть как диалогическое отношение,

¹ О трансцендентально-индивидуирующем событии художественного и особенностях его смысловой актуализации см. мои статьи: *Художественное как трансцендентальное* // *Философия и культура*. Самара, 1997. С. 101–111 и *Ноэтическая структура художественного* // *Философия культуры-98*. Самара, 1998. С. 80–92.

и как *самоактуализация*. Актуализация Другого в свою очередь включает в себя два необходимых момента: первый — универсальный, второй — специфичный именно для сферы художественного.

Универсальный момент может быть выражен в нескольких, по сути синонимичных, понятиях: это понятия *утверждения, конституирования* или *порождения*. В данном случае утверждается-порождается Другой как Другой. Все эти понятия выражают творческую природу сознания вообще. Причем речь идет, естественно, о «чистом» сознании, и творчество это касается его феноменологического «как». «Иными словами, конституирование творит мир лишь в том смысле, что осмысляет способы оформления предметов в сознании»².

Вторым, специфическим, моментом актуализации Другого в событии художественного является *провокация*. Бахтин писал: раскрыть внутреннюю логику самосознания героя, то есть сознание героя как «чужое сознание» можно лишь «вопросая и провоцируя, но не давая ему предрешающего и завершающего образа»³. Здесь понятие провокации имеет вполне понятный литературный смысл, смысл конкретных приемов поэтики. В частности организации таких сюжетных ситуаций (по большей части разнообразных открытых и скрытых диалогов), в которых герой вынужден был бы проговариваться, раскрывать свое, «чужое» по отношению к автору, сознание. Однако само понятие провокации содержит в себе смысл гораздо более обобщенный, так что литературная или, даже точнее, романная провокация персонажа оказывается лишь частным случаем художественной провокации вообще. Эта обобщенно понятая провокация есть такой момент в диалогическом общении с Другим, который провоцирует Другого на саморазвертывание своей «другости».

Каков «чистый», феноменологический смысл художественной провокации?

² *Свасьян К. А.* Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван, 1997. С. 72.

³ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 76.

Провокация есть конфликт с Другим, как бы навязывание ему чего-либо извне, истолковывание его бытия, та или иная его *интерпретация*. В этой *провоцирующей интерпретации* Другого Другой провоцируется на выявление своей «другости», на самоактуализацию. Необходимо отметить, что провокация и спровоцированная самоактуализация не образуют временной последовательности. Это *один и тот же процесс*, но взятый с разных точек зрения. Одна и та же фраза, рожденная в диалогическом общении в событии художественного, содержит в себе сразу оба этих момента. Например, если сказать «шевелюра кипариса», то мы интерпретируем такую вещь, как «кипарис», через другую вещь «шевелюру», приписывая кипарису тем самым некое антропоморфное бытие. Провокацией это будет потому, что кипарис не дан нам сразу как именно такое бытие, как бытие, в котором можно было бы различить шевелюру. Мы вступили в общение с кипарисом, окликнули его и проинтерпретировали в общем-то случайным образом. Окликнутый кипарис, вступивший в полосу видимости, начинает как бы «излучать» свой собственный смысл. И именно в этой провоцирующей интерпретации кипарис обнаруживает свое сходство с чем-то таким, что вполне может иметь шевелюру, то есть такой смысловой комплекс, как «кипарис, обладающий шевелюрой», становится моментом смысловой самоактуализации кипариса в событии художественного. Вместе с тем именно внутренняя логика кипариса в событии делает смысловой комплекс «кипарис, обладающий шевелюрой» лишь одним из моментов целостной смысловой самоактуализации кипариса, лишь одной из ее возможностей, так что данная провокация выявляет смысловую незавершенность кипариса, несводимость его к конкретной интерпретации.

Для динамики художественного особенно важно, что всякая самоактуализация в событии художественного есть с необходимостью провокация по отношению к Другому, потому что, самоактуализуясь, субъект художественного интерпретирует другого субъекта в целях своей самоактуализации. Но, интерпретируя другого субъекта в целях самоактуализации, субъект вкладывает в эту интерпретацию провокацион-

ный смысл. Такая интерпретация *двунаправлена*, и эта ее напряженная двунаправленность есть одна из основополагающих характеристик специфика художественного. Потеря одного из направлений приводит к разрушению художественного, переводу его в какое-либо другое бытие, другое событие.

«Процессуальное» тождество самоактуализации и актуализации Другого при различии их смысловых направленностей и, следовательно, конкретных смысловых содержаний есть *взаимоактуализация*. Художественное событие есть совместная взаимоактуализация всех трех его участников.

Итак, как существует вещь в событии художественного и что вообще означает здесь понятие вещи? *Вещь в событии художественного — это другой человек (герой, персонаж) или предмет, целостно данные в своей чувственно-сверхчувственной конкретной, обладающие пространственно-временной формой и неизбывно осуществляющиеся в ней здесь и сейчас*. Такая вещь может иметь эмпирический прототип или полностью являться плодом фантазии, как, например, персонажи полотен Босха. Художественный предмет имеет лицо, лики, он принципиально на-личен, выражен. Для художественного события не существует такой вещи, как состояние вообще или движение вообще, жизнь вообще и т. д. Всякое движение, состояние, жизнь, смерть есть то, что происходит либо со мной, либо с вещью. Это я или (и) она умираем, движемся, печалимся и т. д., смерть вообще — не смертна, любовь — не «любовна», а «печаль вообще — не печальна. Печаль, невыносимая печаль — это та, которую я испытываю в данный момент»⁴. Например, есть я, ты, холмы, ночная мгла, шум реки, необъяснимый свет, и тогда, условно говоря, получается:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою⁵.

⁴ *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 71.

⁵ *Пушкин А. С.* Стихотворения. Поэмы. М., 1978. С. 144.

Нет печали вообще, но есть печаль сотканная из всех этих предметов, рожденная ими, это *их* и *моя* печаль. Любая отвлеченность в событии художественного конкретизируется, во-площается, приобретает лицо. Пустота становится пустотой комнат или любых других пространств — это комнаты и пространства пусты. Такое воплощение может быть скрыто, предельно размыто, но должно быть. Скажем, если взять только четвертую строчку приведенной строфы, то что значит «печаль полна»? Печаль как таковая не может быть ничем «полна». Это какая-нибудь емкость, сосуд могут быть наполненными. То есть печаль здесь скрыто дана как некий сосуд, вмещающий «тебя»⁶.

Утверждение непреложности вещи
в событии художественного

Вещь в событии художественного *утверждается* как Другой, как существующий в соответствии со своей собственной логикой субъект. Собственно говоря, вещь сначала в принципе утверждается как существующая. Именно в утверждении и самоутверждении ее существования *как такового* состоит уже элементарный акт художественного бытия вещи. Вступить в диалогические отношения с вещью — это значит *прежде всего* изъять, выхватить ее из потока отношений пользования и познания, потока в котором существование вещи как таковое не утверждается, не вступает в актуальное поле видимости. Внимание к «другости» вещи поэтому есть вообще внимание к ее существованию. Философия начинается с сомнения в существовании вещей, с его отрицания, «с виртуального разрушения мира»⁷; практика «замечает» это существование не само по себе, а постольку, поскольку оно для нее может быть полезно; наука рассматривает существование вещи как одно из звеньев в причинно-следственной цепи;

⁶ Особый, «пограничный» статус абстракционизма и музыки в событии художественного требует специального рассмотрения.

⁷ Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М., 1991. С. 90

религия видит в этом существовании сакральный смысл, то есть знак иного существования. И только в художественной реальности существование вещи утверждается как несомненное, самоценное, беспричинное и самодостаточное. Все эти предикаты устанавливают существование вещи в качестве *непреложности*. Именно утверждение непреложности предмета в событии художественного делает актуальной его «другость», бесконечность его потенциальных возможностей. Эмпирически это может выглядеть в виде простого акта номинации, типа: «Ночь, улица, фонарь, аптека...», в котором существование перечисленных предметов выхватывается из отношений пользования и познания и переводится тем самым в пространство актуальной видимости.

Чем это отличается от простого акта номинации? Тем, что простого акта номинации в действительности не бывает: он всегда включен в ту или иную систему отношений. Ближе всего к художественной находится повседневная номинация вещей, сознательно или бессознательно включенная в отношения пользования. Современное искусство показывает, что художественная номинация кроется в повседневной. Достаточно только выхватить ее из потока практических отношений, задержаться на ней как таковой, актуализуя, таким образом, «приостановленную предметность»⁸.

В литературе есть примеры, когда простая, нарицательная номинация оказывается художественным событием. Например, возьмем стихотворение современного поэта Геннадия Айги, которое вообще имеет только название: «Стихотворение-название: Белая бабочка, перелетающая через сжатое поле»⁹. Стихотворение представляет собой фиксацию мимолетной мысли, мимолетного наблюдения, все содержание которого в том, что через сжатое поле перелетает белая бабочка. Именно из-за своей абсолютной самодостаточности это существование не требует дальнейшей детализации. Любая детализация только ограничит смысл этого события перелета бабочки.

⁸ Петровская Е. Глазные забавы. М., 1997. С. 69.

⁹ Айги Г. Н. Теперь всегда снега: Стихи разных лет. М., 1992. С.230.

Нарочитая и экспериментальная краткость данного произведения призвана продемонстрировать, как повседневное может превратиться в художественное, как акт простой, нарицательной номинации может стать *началом* диалогического общения с вещью. Существование вещей (бабочки, поляны, солнечных лучей), очищенное от всего постороннего и потому представшее в новом свете, сконцентрированное на самом себе, данное как бы в своем кульминационном моменте, существование тождественное сущности.

Если в области словесного языка дело осложняется тем, что здесь не всякая номинация есть утверждение самобытного существования вещи, а только та, которая реализует определенное отношение, то для живописи, например, здесь почти нет проблемы. Отличие рекламного щита от натюрморта очевидно. Рекламный щит воспроизводит пользовательское отношение к вещам, тогда как натюрморт — художественное. Реклама демонстрирует в вещи только то, что может быть полезно человеку, что может ему принадлежать без остатка, ее бытие-для-другого, ограничивающее смысл этой вещи ее голой функциональностью. Поэтому вещи в рекламах — такие нарядно-прилизанные и однозначные, такие похожие на те, которыми мы пользуемся каждый день; многозначные вещи никто не купит. Натюрморт же сосредотачивается на вещи как таковой, во всей ее смысловой непредсказуемости и неисчерпаемости, афункциональности и неповседневности. Поэтому она в подлинном событии художественного как бы непохожа на саму себя, открывается здесь своим независимым, неизвестным ранее существованием, которое художнику как бы удалось подсмотреть и тем самым сделать всеобщим доступным. Вещь в событии художественного есть по отношению к эмпирической всегда «сдвинутая», деформированная вещь. Конкретные приемы, с помощью которых художники осуществляют такое «подглядывание» могут быть самыми разнообразными. Их изучение образует самостоятельную науку — «сдвигологию»¹⁰.

¹⁰ Термины «сдвиг», «сдвигология», «сдвиг-образ» принадлежат Алексею Крученых, исследовавшему русский стих на предмет звуко-

Например, на одной из серий работ художницы Нины Котел осуществлено такое «подглядывание» за огурцами: «здравый смысл по-прежнему подсказывает нам, что это огурцы, но что-то пошатнулось — никаких искажений самой предметности, никаких стилевых нововведений, — просто изменилось время суток, это сумерки, огуречные сумерки, успокаиваем мы себя. Тени удлиннились — это верно, но что-то случилось и с самим „объектом“, своей внутренней солидарной массой он словно надвинулся на нас, морщины огурцов превратились сначала в черные складки, потом в расщелины гор. Что-то будет и дальше меняться: шестой, седьмой рисунок, и вот огурцы набухают собственной жизнью, изнутри наполняясь тем, что всегда невидимо.

Я смотрю на эти огурцы, на окаменелость их непроницаемых рельефов, они сопротивляются моему желанию превратить их во что-то съедобное, превратить во что бы то ни было, более того, они равнодушны ко мне. Я смотрю на эти прогоны зеленого, на монументальность представленной вещи и осознаю, что не знаю ничего подобного, что не знаю этих огурцов. И никогда они не были моими, они никогда не принадлежали никому из нас»¹¹.

Самоутверждение вещи в событии художественного

Утверждение существования вещи в событии художественного есть одновременно и ее *самоутверждение*, проявление активности, то есть полноценной субъектности вещи. Не только я могу видеть деревья, но и они меня, не только они существуют для меня, но и я для них. Этот их взгляд в мою сторону, их обращенность на меня утверждают меня в моей «другости», отличая меня от всего остального, очерчивая мои границы.

вых, синтаксических, композиционных, ритмических и в конечном итоге смысловых сдвигов. См: Крученых А. Кукиш прощлякам. М., Таллин, 1992. С. 33–81.

¹¹ Петровская Е. Глазные забавы. С. 70–71.

Их взгляд *взывает* ко мне, требует к себе внимания. Он что-то пытается сказать, в нем просматриваются сами деревья в их «другости». Я ничего не могу сказать *об* этой «другости», не могу ее представить в понятии, точнее, что-то я сказать о ней все же могу, но она при этом перестает быть «другостью» и становится понятием, втискивается в «прокрустово ложе» определенного значения, выбравшего из смысловой целостности вещи то, что ему в данном случае нужно, между тем как живая «другость» целостна и бесконечна. При всей своей открытости и готовности к общению, она теряется в глубинах. Живая «другость» вещи — это целостное смысловое становление вещи, ее постоянное самоутверждение во вне. Оно дано мне в каждый следующий момент общения. Взгляд вещи заботит меня, приковывает к себе, он направлен в мою сторону постоянно, так что и «в самом Я от глаз Не Я // Ты никуда уйти не можешь»¹².

У Ольги Седаковой есть очень удачное понятие, характеризующее момент фиксирования взгляда «Не Я» — «точка обращенности». Это «состояние, очень похожее на местонахождение. Но тот, который в ней окажется, почувствует в себе того, к кому этот предмет всеми своими руками, глазами, словами тянется»¹³.

Что он хочет мне сказать, этот взгляд «Не Я»? Может быть, то, что вещи существуют в соответствии со своим интимным смыслом и обладают для-себя-бытием? Вот этот кувшин, стоящий на столе, — что он хочет мне сказать? Может быть, то, что испытывает вину за мою жажду, что его удлиненное горло готово выполнить свой долг? Что он хочет мне сказать? Что он не просто «кувшин», а «длинной жажды должник виноватый»¹⁴? Да, именно так, «длинной жажды должник виноватый»... А этот стог, что он хочет мне сказать? Что он огромен и пахуч, изрыт вмятинами, что его залитая

¹² Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 205.

¹³ Ольга Седакова. Объяснительная записка // Цирк «Олимп». 1996. № 4. С. 10.

¹⁴ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 262.

солнцем золотая поверхность неслучайна, что она делает его собором, а в этих вмятинах могут уместиться статуи? Что он не просто «стог», а стог, «Огромный, как собор, пахучий, золотой, // С подтеками на нем и вмятинами, — ниши // Для статуй...»? Да, именно так, об этом мне говорит его «Слоящаяся речь, сыпучая подсказка...»¹⁵.

В этих поэтических фрагментах из Мандельштама и Кушнера осуществлено *реальное событие диалогического общения с вещью*. Так по крайней мере обстоит дело в процессе *чисто дискриптивного* усмотрения вещи как субъекта художественного.

Понятие метафоры

Для формализации этого отношения необходим термин, наиболее адекватно отражающий то, *как* существуют вещи в событии художественного. Этот термин — **метафора**. Диалог с вещью в событии художественного развивается *по законам метафоры*. **Метафора есть провокация в отношении к вещи**. Как провокация (то есть как актуализация Другого), она «читается» с двух сторон. С одной стороны, метафора извне интерпретирует вещь через другие вещи, через различные ситуации, предлагает ей те или иные атрибуты, то или иное состояние, навязывает ей определенную перспективу и т. п. С другой стороны, метафора есть форма или способ *самоактуализации* вещи.

С этой точки зрения метафора не есть художественный троп (метафора как художественный троп — частный случай метафоры как провокации), способ познания вещей или даже понимания их. Хотя в результате метафорического употребления и рождаются некоторое понимание вещей, те или иные понятые смыслы. Но это побочный и не планируемый заранее результат, не входящий в первичную интенцию метафорирования и дающийся, скорее, как вознаграждение за проявленную общительность по отношению к вещам. *Метафора,*

¹⁵ Кушнер А. Избранное: Стихотворения. СПб., 1997. С. 292.

с точки зрения феноменологии художественного и взятая в аспекте актуализации и самоактуализации вещи, есть глубинная форма существования вещей в мире, впервые явленная (являемая) в событии художественного. В так понимаемой метафоре ясно различимы два аспекта собственного существования вещей, то есть аспекта, принадлежащих для-себя-бытию вещей. Эти аспекты, если отвлечься от реального процесса самоактуализации, образуют антиномические противоположности (в реальном событии они выступают в неразрешимом единстве).

Аспект первый. Вещи по отношению друг к другу находятся в метафорической связи, что говорит об их принципиальной взаимообращенности, взаимонаправленности и взаимозаинтересованности. «Вещь — это часть Вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий... Каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений»¹⁶. То есть вещи обнаруживают себя существующими в этих отношениях. Каждая вещь определяет себя только смотрясь во все остальные, рождается в уподоблении себя другим. Метафорическое бытийствование вещей означает не столько их принципиальную, существенную «похожесть» (расхожее значение этого термина), сколько самую озабоченность существованием друг друга, немислимость их одиночества: каждая вещь живет, сознавая себя лишь в свете всех других. То есть в этом аспекте вещи не одиноки, они дружны в соборном качественности, в совместной обусловленности и согласованности.

Разумеется, метафорические отношения вещей нужно рассматривать в их потенции, в самой возможности этих отношений, реализуемой с той или иной степенью вероятности и интенсивности *при нашем участии*, заключающемся в художественном метафорировании.

Но это лишь один аспект метафорического бытийствования вещей, который устанавливает их связность друг с другом самыми тесными узами, их самоидентичность, вслед-

¹⁶ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 61, 71.

ствие чего, «чтобы создать вещь — res, — нам потребуются и другие вещи»¹⁷. «По сути дела куст похож на все», — как писал И. Бродский¹⁸. Все есть все — этот аспект, в конечном итоге, утверждает вещи как представителей Единого, присутствующего во всем и как бы более реального. Другими словами, то, что в поэтике называется «метафорой», есть неопровержимое доказательство закона мирового Универсума. В рамках этого аспекта общение вещей предполагает становящуюся, текучую природу вещи, изнутри чреватую переживаниями, превращениями в другую. Текучесть вещей, отсутствие их четких границ — вот *предельная* интенция этого аспекта и в принципе уже выводящая проблему метафоры за рамки художественного. *В этом аспекте метафоры скрыта, таким образом, одна из возможностей выхода художественного за свои границы, возможностей его самопреодоления. Эта возможность реализуется тогда, когда данный аспект обособляется и теряет свою связь со вторым аспектом метафоры.*

Второй и *ключевой* для специфика художественного аспекта метафоры заключается в следующем. Метафорическое бытийствование вещей означает то, что в общение вступают исключительно персоны, обладающие автономией, отчетливостью границ, сущностной «непохожестью» на все остальное. «В метафоре живет ясное сознание неидентичности», — писал Х. Ортега-и-Гассет. В этой связи он приводит пример Макса Мюллера, обратившего внимание на то, что первоначально метафора не была скрытым или явным (со словом «как») уподоблением, но, наоборот, строилась как акт отрицания идентичности. Так, в «Ведах» поэт не говорил «твердый, как камень», но “sa parvato na acyuta” — «он твердый, но не камень», подчеркивая тем самым неидентичность уподобляемых вещей¹⁹. Сравнивая себя с другими вещами, вещь сравнивает себя с собой же, смотрит на себя как бы со стороны, приглядывается к своим возможностям и качествам. На логическую первичность этого момента самоидентификации об-

¹⁷ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 74.

¹⁸ Бродский И. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1992. Т. 1. С. 271.

¹⁹ Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 106.

ратил внимание Лосев, в его терминологии это звучит так: «Что логически первичней: общаться с инобытием или общаться с самим собой? Имя (у нас «метафора». — В. Л.) вещи есть орудие общения ее с вещами вообще. Но ведь сама-то именуемая вещь *тоже есть одна из вещей*. Она ведь не просто вещь и больше ничего. Она — *одна* из вещей, *одна из многих* вещей. Если имя вещи требует, чтобы она общалась с другими вещами, то это значит, что она уже общается с самой собою как с вещью... вещь общается, прежде всего, *сама с собою*, а *затем и поэтому* — со всякими другими вещами» (курсив автора. — В. Л.)²⁰.

Вещь среди других вещей и в совокупности с ними образует Универсум. Но этот Универсум есть содружество *независимых* вещей, каждая из которых может свободно собой распоряжаться. Такая интенция характерна прежде всего для Западной культуры с ее истоком в античности, поскольку «быть» — для античности значит находиться среди других предметов. А они существуют, опираясь друг на друга и складываясь в грандиозное здание вселенной. Личность всего лишь один из таких предметов, погруженных, по словам Данте, в „великое море бытия“»²¹. Субстанциональность, самодостаточность и самосоотнесенность, самоидентичность и нетекучесть, несводимость к Единому, монадность, реальная множественность бытия — вот другой аспект метафорической интенции. Иначе говоря, в метафоре как средстве поэтики мы прозреваем не столько реальность Единого, сколько реальность *множественного* бытия. В этом случае метафора является ярчайшим выражением персоналистической структуры мира, а ее самостоятельное описание — своеобразной версией философии персонализма²².

²⁰ Лосев А. Ф. Бытие-Имя-Космос. М., 1993. С. 835–836, 837.

²¹ Там же. С. 216.

²² Неслучайно за героями в искусстве закрепилось название персонажа. Нередко это понятие употребляют также и по отношению к пейзажам, изображенным предметам и т. д. Персонаж — это персона. Не вытекает ли отсюда и возможность персонализма как описания или теории чего-либо в качестве персонажа?

В каждой художественной метафоре происходит открытие вещей-субъектов, чье демонстративное взаимоуподобление только подчеркивает их неповторимость. Остальные тропы, как, например, гиперболола или гротеск, сами по себе не дают перспективы *феноменолого-онтологического* развертывания и реальны лишь в силу наличия в них метафорического смысла.

Итак, самоактуализация вещи в событии художественного протекает по закону метафоры, то есть антиномично или двунаправленно: в сторону поиска тождественности с другими вещами и в сторону поиска своей идентичности. Два аспекта метафоры — это именно тенденции, направленности движения, предельные полюса смыслового становления, в процессе которого вещь ищет свою смысловую целостность. При этом важно, что сама смысловая целостность, то есть все-таки смысловая самоидентичность *принципиально* присуща вещи как Другому, обладающему собственной «дружностью». Но эта более общая и принципиальная самоидентичность вещи как Другого не определена раз и навсегда, не задана, не ограничена рамками каких-либо определенных значений, это принципиальная самоидентичность — не факт, а процесс, она становится, ищется здесь и сейчас, ищется антиномически, с одной стороны, путем идентификации с другими вещами, а с другой, наоборот, путем полной автономизации и отрицания своей неидентичности.

Человек приходит в мир общающихся вещей, событийствующих в динамике самореализации. Поэтому и метафорическое отношение к вещам, органическое их собственному бытию, дано ему как императив. Человек, *в полной мере* реализующий этот тип отношений, есть *человек метафорирующий*. Человек метафорирующий, как монах из «Часослова» Р. М. Рильке, любит вещи, взвешивает различные возможности их существования, вступает в со-бытие вещей как их партнер, привнося в него свою перспективу отношений, свои усилия, направленные на взаимоактуализацию. Так возникает пространство художественного, пространство, в котором все эти процессы становятся для нас более или менее

наглядными. Именно художественное есть чаемая область реализующейся на наших глазах метафоры.

Однако как все же возможны эти метафорические отношения, как возможен взгляд «Не Я», как возможна активность вещи, как вообще возможен диалог с ней, если она не обладает сознанием? Не есть ли этот диалог все же *квази*-диалог, как считает, например, М. С. Каган, стоя на исключительно *объективистской* точке зрения²³?

Феноменология решает этот вопрос имманентно, то есть изнутри самого конституирующего сознания. Но и при таком подходе вроде бы существует проблема «квази», в силу противоречия между тем обстоятельством, что «субъектность» вещи имеет конститутивную природу, то есть является своеобразным «продуктом» творчества сознания, и тем, что она обосновывается как независимая и порождающая активность.

В действительности же здесь противоречия нет. Чтобы снять его, потребуется еще одно понятие, а именно понятие *игры*. Оно выражает как раз тот момент, что вещь как Другой *одновременно и с точки зрения одной и той же инстанции, то есть инстанции конституирующего сознания трансцендентально-экзистенциального «я», является независимой, обладающей собственной «дружостью» и утверждаемой в качестве таковой извне.*

Игра означает, что «дружость» Другого конституируется в качестве принадлежащей ему самому под знаком «как если бы». Утверждаемая «дружость» Другого в свою очередь обнаруживает внутреннюю логику, так сказать, выходит из под власти своего творца²⁴. Об этом писал Бахтин применительно к отношению автора и героя, частному случаю художественного отношения к вещи. Философ говорил, что автор, утвердив, избрав героя, оказывается «связан внутреннюю логику

²³ Каган М. С. Искусство и общение // Искусство и общение. Л., 1984. С. 22.

²⁴ На эту тему написан целый ряд произведений, например роман М. де Унамуно «Туман» и пьеса Пиранделло «Семеро персонажей в понсках автора».

кой избранного, которую он и должен раскрыть в своем изображении... Слово героя создано автором, но создано так, что оно до конца может развить свою внутреннюю логику и самостоятельность как *чужое слово*, как слово *с а м о г о г е р о я* (разрядка автора. — В. Л.)²⁵.

Однако «как если бы» генетически присутствует в «дружости» Другого и придает ей условный статус, где условием является творческая природа интенциональности сознания. Безусловная «дружость» есть миф. Например, процитируем такие строки: «На площадь выбежав свободен // Стал колоннады полукруг, // И распластался храм Господен, // Как легкий крестовик-паук»²⁶. Перед нами метафора. Речь идет о Казанском соборе в Петербурге. Поэту показалось, что храм похож на огромного паука. Если бы художественное отношение к вещи в данном случае «забыло» в момент своего осущестления о самом себе, то есть об условности «дружости» собора, которую оно утверждает, то возник бы миф. Собор, отождествленный с огромным пауком, должен был бы повергнуть мифотворца в ужас и, возможно, в бегство. «Мифический субъект *бросается* на сцену, а не сидит занятый безмолвным ее созерцанием... мифическая действительность есть реальная, вещественная и телесная, даже чувственная, несмотря ни на какие ее особенности... миф, если выключить из него всякое поэтическое содержание, есть не что иное, как только общее, простейшее, дорефлексивное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами» (курсив автора. — В. Л.)²⁷. Миф не знает дистанции, то есть «как если бы». Всякое отношение, динамически сбывающееся в событии художественного, в частности художественное отношение к вещи, сбывающееся по законам метафоры, забывшее о своей условности, превращается в миф. *Эта еще одна возможность самотрансформации художественного, в данном случае самотрансфор-*

²⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 76.

²⁶ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 1. С. 38.

²⁷ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 65, 70.

мации до мифологического. Миф о Пигмалионе наглядно иллюстрирует такую самотрансформацию: в нем говорится о художнике, забывшем об условности своего продукта. Еще раз подчеркнем, что условность эта не имеет объективистского смысла, она устанавливается не сравнением с «объективной» действительностью, с тем, как «по правде», так как интенциональность не содержит в себе вообще никакой соотносительности с чем-либо «по правде». Эта условность является выражением исключительно *рефлексивной* природы художественного отношения: оно не «слепое» и помнит самое себя. Так что имманентной сферы, имманентной «правды» всецело достаточно, чтобы обосновать игровой статус художественных отношений в событии художественного.

Но художественная игра состоит не только в том, чтобы помнить о «как если бы», но и в том, чтобы одновременно забывать об этом. Именно в силу такого забывания, преодоления условности утверждаемая «другость» Другого обнаруживает внутреннюю логику самоактуализации собственной смысловой целостности. Художественное отношение к вещи есть, таким образом, «одновременная реализация практического и условного поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации... и не помнить этого»²⁸. Эта антиномичность — неотъемлемое качество всякого отношения в событии художественного.

Необходимо заметить, что так понимаемая игра не противостоит «серьезности». Отмечаемая антиномичность игры должна быть сыграна по правилам, то есть серьезно. Необходимо согласиться с Й. Хейзингой: «представление о „как будто“ абсолютно не исключает, что это „ради игры“ может протекать с величайшей серьезностью, даже с самозабвением, переходящим в восторг; тем самым „как будто“ на время снимается. Любая игра во все времена была способна це-

²⁸ *Лотман Ю. М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту. 1967. С. 133.

ликом захватить играющего. Противоположность „игра — серьезное“ во все времена остается неустойчивой»²⁹.

Игра противостоит *наивности, одинаково возможной и для создания, и для восприятия художественного*. У так называемого наивного восприятия, или «наивного реализма», есть или во всяком случае были резоны. Так строилось само «реалистическое» искусство, в котором «как если бы» было глубоко спрятано, в том числе и от его творцов. «Как если бы», разумеется, здесь не было полностью забыто, иначе оно превратилось бы в миф, но и не было отрефлексировано, осознано, введено в саму динамику художественных отношений. Искусство, в котором не отрефлексирована его условная природа, может быть названо наивным искусством. Искусство двадцатого века освободилось от наивности. В нем условность отрефлексированна, и рефлексия эта введена в само событие художественного.

²⁹ *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 18.