

**Санкт-Петербургский государственный университет  
Философский факультет**

**АНАЛИТИЧЕСКИЙ НАУЧНЫЙ ОБЗОР**

**Тема:** Статус чувственности в современной эстетической теории  
**Руководитель:** д-р филос. наук, профессор *Е. Н. Устюгова*  
**Исполнители:** канд. филос. наук, ст. преп. *А. Е. Радеев; Т. Ю. Артеменко*  
**Номер проекта:** 23.23.1422.2011

**Введение**

Согласно конкурсной документации, исполнители НИР должны провести аналитический научный обзор (далее — АНО) следующих работ:

I) *зарубежные работы:*

- 1) *Бадью Ален*, «Краткое руководство по инэстетике»
- 2) *Берлеант Арнольд*, «Историчность эстетики»
- 3) *Буррио Николя*, «Эстетика взаимодействия»
- 4) *Вельш Вольфганг*, «Эстетика по ту сторону эстетики»
- 5) *Гумбрехт Ганс-Ульрих*, «Производство присутствия»
- 6) *Диакону Мадалина*, «Размышления об эстетике осязания, обоняния и вкуса»
- 7) *Диссанайк Эллен*, «Homo Aestheticus»
- 8) *Рансьер Жак*, «Разделяя чувственное»
- 9) *Хюбнер Бенно*, «Произвольный Этнос и принудительность эстетики»

II) *отечественные работы:*

- 1) *Грякалов А.А.*, «Письмо и событие»
- 2) *Савченкова Н.М.*, «Альтернативные стили чувственности»
- 3) *Устюгова Е.Н.*, «Стиль и культура»
- 4) *Ямпольский М.Б.*, «Ткач и визионер»

Участниками данной НИР было принято, что АНО по каждой из работ должен включать: 1) описание проблемы источника и места этой проблемы в науке; 2) краткое изложение-пересказ источника с цитированием; 3) оценка, ориентированная на то, чтобы дать представление о состоянии и тенденциях развития мировой науки в рассматриваемом источнике, и оценка значимости для дальнейшего развития рассматриваемого направления науки.

Оформление каждого обзора проводилось в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

АНО работ представлены по алфавитному порядку в двух группах (зарубежные и отечественные работы).

Общая редакция обзора — А.Е. Радеев.

Объем обзора (без Введения и Заключения) — 169 тыс. зн. (с пробелами).

## Основная часть

### *Бадью Ален. Краткое руководство по инэстетике*<sup>1</sup>

К вопросам теоретического обоснования эстетики как ничем не детерминированной целостности в последнее время все чаще обращаются современные французские философы. Среди них одной из магистральных фигур является Ален Бадью — профессор Высшей нормальной школы, автор целого ряда книг и статей по философии, эстетике и политике, один из самых цитируемых авторов среди французских интеллектуалов конца XX в.

В работе «Краткое руководство по инэстетике» Бадью стремится создать новое понимание эстетики, но хочет он это сделать уже не просто описывая современную ему эстетику, а сравнивая ее и другие дисциплины с точки зрения их отношения к истине и философии.

Бадью выделяет три варианта связи истины и искусства. Первый вариант — диалектическая схема, по которой искусство не создает истину, но ее отражает, переносит в чувственную сферу. Истина при этом остается внешней как философии, так и искусству; такая схема характерна для платонизма. Вторая схема — романтическая, где истина представляется имманентной искусству, которое буквально ее воплощает. В этой схеме искусство предстает как абсолют (то есть как независимый и самодостаточный субъект). В третьей схеме, классической (аристотелевской), искусство не способно на истину, но это и не принципиально, поскольку истина в этой схеме не является целью искусства; здесь искусство имеет не познавательный, а этический пафос, и оно предстает как акт, а не как мысль. Функцией искусства является уже не мимезис (как в платонизме), а катарсис (распределение страстей).

В XX веке, по Бадью, ничего принципиально не изменилось, и три главных направления мысли (марксизм, психоанализ и герменевтика) с точностью повторяют эти три схемы. Но ни одна из них уже не является достаточной для объяснения искусства, потерявшего трансцендентную опору. Это вынуждает Бадью создать альтернативную, четвертую схему, в которой истина была бы одновременно и сингулярна (то есть независима), и имманентна искусству [1, 20], а значит, оно бы само будет производить свою истину, в следствие чего эстетика будет совершенно независима от философии. Именно в этом и заключается главная мысль «Краткого руководства по инэстетике»: искусство — это не подобие мысли и не ее метафора, а сама мысль, то есть сама истина: «Искусство — это мысль, произведением которой является сама реальность (а не ее эффект)» [с. 21]. В таком случае необходимо поменять представления не только об эстетике (а именно эту цель преследует французский философ), но и представления об истине и о реальности в целом.

Итак, Бадью утверждает, что истина не является всеобщей и абсолютной, а представляет собой одну из четырех истин (политическая, научная, любовная и эстетическая истины), которые могут существовать отдельно и независимо друг от друга, но их общее сосуществование обеспечивается философией (то есть собственно философской истины не существует). Далее, он подробно останавливается на вопросах о том, что же такое эстетическая истина, какова ее функция, кто (что) является ее производителем (конкретное произведение искусства, или его автор), как соотносится универсальность (бесконечность) истины и конкретность (временная и пространственная) произведений искусства. На все эти вопросы Бадью отвечает при помощи одного единственного понятия «художественной конфигурации», которую он понимает как своего рода имманентное искусству множество, и, вместе с тем, как особую форму его смыслообразующего единства; это нечто дискретное и сингулярное, но при этом нетотализируемое и единое: «Уместное единство мысли об искусстве, как имманентная и сингулярная истина, и поэтому истина определенная, это не произведение, и не автор, но художественная конфигурация, инициированная событийным разрывом... эта конфигурация, которая представляет собой родовое множество, не имеет ни собственного имени, ни определенных контуров, ни даже возможного подведения итога под одним предикатом» [с. 25]. Весьма затруднительно представить себе такое множество и тем более концептуализировать

---

<sup>1</sup> Badiou Alain. Petit Manuel d'Inesthétique. Paris, 1998.

его. Тем не менее, Бадью именно это и делает, используя свой излюбленный концепт события. Оно, по Бадью, сочетает в себе и имманентность и трансцендентность, т. е. определяет форму и развитие художественной конфигурации (событие ее, собственно, и инициирует), но не выходит за ее пределы: «Конфигурация — это определенная последовательность, спровоцированная событием, состоящая из комплекса виртуально бесконечных произведений, в отношении которой имеет смысл сказать, что она производит (в строгой имманентности искусству, к которому она относится) истину этого искусства, истину-искусство» [с. 26].

Итак, разобравшись с новой эстетикой (которая концептуализирует четвертую схему связи искусства и истины) и определив ее место среди наук и философии, в последующих главах «Краткого руководства...» Бадью предпринимает попытку построить эстетическую онтологию, то есть разобраться в том, по каким законам такая эстетика существует. Для этого проблематизируется поэма и ее принципиальное отличие от математики (математике принято считать воплощением чистой мысли, но мы ведь помним, для Бадью поэма, или искусство — это тоже мысль). Материалом для его рассуждения является «Государство» Платона, где поэма (как искусство очаровывать) противопоставляется политике (как искусство мыслить, рассуждать). И именно тут Бадью находит нюанс, на основе которого он создает свою концепцию. Бадью утверждает, что поэтическое противопоставляется не любой мысли, а лишь той, которая подчиняется закону (*dianoia*), то есть математике. Пафос Платона был направлен против софистов и, соответственно, против поэмы («не геометр да не войдет»), но, замечает Бадью, как только дело доходит до объяснения первопринципов, Платон прибегает к языку метафор, т. е. к силе поэтического слога. Бадью настаивает, что поэма — это не только сила слога, но и мысль, направленная на саму себя («набор операций, за счет которых мысль мыслит себя, чего не может математика, а теорема Геделя — яркий тому пример» [с. 38]). Поэтому отныне не актуально разделять философию и поэму как мыслимое и чувственное, как благо и прекрасное. А чтобы понять, чем они сущностно отличаются, нужно вернуться к той точке, где каждая из них берет свое начало, а это, утверждает Бадью, то место, где мысль находит свое неизменное (*incommutable*). Эта точка является провозглашением бессилия истины, которая в силу этого провозглашает свою сингулярность, а значит, и свое существование [с. 42]. Именно эта точка наименования является реальным фундаментом всех режимов истины.

Таким образом, Бадью утверждает, что суть искусства находится в некоей промежуточной территории между мыслью (абстракцией) и существованием, поэтому оно (искусство) обладает особым не-субъективным и не-объективным характером: «Истинное сообщение поэмы коренится между мыслью, которая не принадлежит субъекту, и присутствием, которое превышает объект» [1, 52]. Это значит, что эстетическая онтология не основывается больше на дихотомии субъекта и объекта, а потому нет больше и проблематики автора — реципиента. И, тем не менее, мы можем провести некоторые привычные аналогии. Например, место субъекта в теории Бадью занимает толпа (особое анонимное единство). Идею анонимности он черпает из поэзии Пессоа, для которого идея не трансцендентна, она не отличается от вещи, а представляет собой множество сингулярностей, которое не может быть обобщено («мир реальности является одновременно множественным, случайным и необобщаемым» [с. 73]). В своем стремлении перейти от вертикальной онтологии к горизонтальной (неиерархичной) Бадью идет дальше и пытается конкретнее показать, каким образом функционирует это необобщаемое единство. В этом вдохновляет его, опять же, поэзия (стихи Малларме и Лабид бен Раби), от метафорического языка которой он не отказывается: основными тремя концептами становятся место, мэтр-учитель (*maitre*) и истина.

В поэзии Лабид бен Раби событие начинается с голого места, с отсутствия, с пустоты, которое выражает безразличие универсума. В этом месте появляется фигура мэтра, который может совершить верный выбор, принять решение, одобряемое всеми. Мэтр может из этой пустоты создать смыслы, поэтому он является свидетелем истины, ее глашатаем, он ее оживляет и заставляет «говорить»: «Мэтр истины должен пройти через отсутствие места, для которого, или отталкиваясь от которого, существует истина» [с. 77]. Но в таком случае не ясно, что же для истины важнее — место или мэтр. Поэзия Малларме в этом смысле отличается

тем, что в ней важнее место (или пустота), а мэтр нужен для того, чтобы пожертвовать собой ради истины, которая все равно находится выше него. Бадью считает, что этот вариант — платонический идеализм (поскольку мы здесь видим онтологический дуализм, где истина трансцендентна субъекту, который вынужден жертвовать собой, и во всем этом Бадью видит логику христианства). Проводя аналогии с политикой, Бадью говорит о капитализме, где управляющими силами является не субъект, а анонимные и трансцендентные ему законы. Поэтому Бадью больше симпатична поэзия Лабид бен Раби, в которой истина остается имманентной месту и в которой нет трансцендентности вообще, так как даже мэтр — это не субъект, а любой представитель толпы. Один минус — в этом случае истина подчинена мэтру, привязана к нему как к посреднику, и потому любить истину — значит любить мэтра. В случае с политикой этот вариант является коммунизмом, с его обязательностью любви к вождю.

История показала, что и та, и другая схема невозможны; выбор между двумя этими схемами, точнее невозможность этого выбора — это то, что Бадью называет современностью [с. 83]. И, конечно же, Бадью предлагает свою альтернативу, которая заключается в том, чтобы избежать фигуры мэтра: «Найти мысль выбора и решения, которая исходила бы из пустоты к истине, ни проходя через фигуру мэтра, ни поражая, и ни жертвуя ею» [с. 86]. Бадью смешивает обе схемы, предлагая сохранить концепт истины как истины анонимной, возникающей из пустоты, независимой от мэтра, но и не доминирующей над ним. Итог этого рассуждения — от субъекта следует отказаться.

Если в новоевропейской философии все держалось на субъекте, то для Бадью стержнем онтологии является движение, понимание которого он раскрывает на примере «динамических» искусств (танца, театра и кино). Для Бадью танец — это метафора мысли (незафиксированной, «дикой»), или событие до его именованя. Сходство их состоит в том, что и то, и другое — это движение, которое имманентно самому себе, которое не стремится выйти во вне. Противоположностью танцу является театр, который представляет собой репрезентацию, то есть нечто завершенное («вечная незавершенная идея в мгновенно испытании своего собственного завершения»), несмотря на то, что для театра, как считает Бадью, главной особенностью является случайность (которую олицетворяет собой публика). Публика олицетворяет человечество в целом, то есть неустойчивое сообщество, или толпу, но при этом именно публика придает идее завершенность. В отношении кино Бадью говорит о его «грязности». Это не седьмое искусство, а смесь из шести ему предшествующих, вырванных из их идеальности, то есть из их предназначения. Кино не воплощает никакую идею, но является ее «прохождением» (*le passage d'idée*), главным эффектом которого является посещение идеей чувственности (но не воплощение в ней). Сила кино как раз в том и заключается, что именно оно способно показать «нечистоту» и «неидеальность» любой идеи [с. 124].

В этом свете необходимо выяснить, какое место в теории Бадью занимает объект. Бадью обращается к творчеству С. Беккета, и, используя язык метафор, говорит о таких концептах, как тень, исчезновение и пустота. Собственно ничто из этого не обладает онтологическим статусом, а эти концепты нужны только для того, чтобы выразить процессуальность бытия. Следовательно, бытие может проявиться только в режиме рассказа, то есть только через говорение. Сущностью говорения является говорить плохо, так как это не отменяет его процессуальности (в то время как сказать хорошо — значит быть адекватным уже сказанному, значит быть завершенным), и именно процессуальность не позволяет бытию тотализироваться в объект. Другими словами, Бадью пытается построить объект без субъекта, то есть производит противоположную Декарту операцию: исключает субъекта, чтобы посмотреть, что произойдет тогда с миром [с. 180]. А с миром происходит следующее: остается только событие, которое провоцирует движение, задает ему направление, и осмысливает само себя через говорение. Иначе, это также отсутствие объекта, или более точно — его исчезновение.

Тему исчезновения Бадью раскрывает через анализ «Послеполуденного сна Фавна» Малларме, из которого он черпает идею исчезнувшего объекта (нимфы), существование которого возможно только в режиме его наименования, но не благодаря субъекту (Фавн), а

лишь через него, так как он сам от этого процесса зависит. Это наименование — единственный гарант существования их обоих, поэтому вся поэма — есть верность имени. Именно верность имени, а не памяти (сигнификации) есть верность событию. Современность, по Бадью, основана на символической функции памяти (рассказа), суть которой есть сомнение, поэтому в своей философии он особенно подчеркивает, что основа всей его онтологии — в верности абсурдному событию. Поэтому-то для него так важно искусство как живое воплощение такой онтологии (онтологии без объекта и субъекта): «Идея Малларме состоит в том, что искусство способно оставлять в мире след, и, не относясь ни к чему, кроме собственного следа, остается закрытым в своей собственной тайне. Искусство может оставить след желания без объекта, о котором можно рассказать. В этом заключается его тайна, тайна его равенства желанию, экономия всего объекта» [с. 202].

Таким образом, стремясь обосновать эстетику в мире без трансцендентной опоры, Бадью создает онтологию множественности. Теория эта, весьма абстрактная, пытается соотнести идею и чувственность, и идея (пусть и идея — истина чувственная) представляет для Бадью наибольший интерес. Именно поэтому Бадью можно упрекнуть в создании платонизма (пусть и платонизма множественности), то есть в том, что принципиального отказа от предшествующей традиции понимания эстетики он так и не совершает. Тем не менее, в «Кратком руководстве по инэстетике» вводятся новые и свежие идеи для эстетики, поэтому изучение этой книги важно для современной эстетической теории.

### ***Берлеант Арнольд. Историчность эстетики<sup>2</sup>***

Одной из проблем современной эстетической теории является определение специфики чувственности. Существуют самые разные концептуальные решения этой проблемы, опирающиеся на различные традиции в эстетической мысли. В этом контексте особенно важно определить отношение современной эстетики к классической, сформировавшейся в конце XVIII в. В работе А. Берлеанта «Историчность эстетики» предлагается двойное решение проблемы чувственности: во-первых, определение концептуальной основы этой проблемы в классической эстетике XVIII в., во-вторых — формулировка основ альтернативной эстетической теории, по-иному трактующей статус чувственности.

Арнольд Берлеант (р. 1932) — известный американский эстетик, профессор Университета Лонг Айленд, в недавнем прошлом — Президент Международной эстетической ассоциации, автор книг и статей по истории и теории эстетики, философии музыки, эстетики окружающей среды, редактор научного он-лайн журнала «Contemporary Aesthetics».

В 1986 г. на страницах журнала «The British Journal of Aesthetics» была опубликована работа А. Берлеанта «Историчность эстетики» [1], которая (вместе с ее продолжением и развитием — статьи «По ту сторону незаинтересованности» [2]) стала одной из самых обсуждаемых работ в англо-американской традиции современной эстетической теории. Причиной этому стало то, что А. Берлеант восставал против многих устоявшихся канонов и догм эстетической теории, указывал на ее тупики и предлагал новую эстетическую теорию, соответствующую современному состоянию художественных практик.

Исходной точкой этой работы является предположение, что любая теория с необходимостью следует за практикой, поэтому эстетика в виде философии искусства должна соответствовать художественной практике. Однако, утверждает А. Берлеант, современная эстетическая теория в отношении к искусству осталась на уровне идей, сформулированных в XVIII в., в связи с чем «интенсивная деятельность, которая концентрируется в настоящее время вокруг искусства, является удивительным примером несоответствия между искусством и эстетикой» [1, 241]. В этой связи в работе ставятся две задачи. Первая, негативная, состоит в том, чтобы показать, какие основные положения эстетики XVIII в. входят в современную эстетическую теорию и представляют собою ее своеобразные догматы, которые не-

---

<sup>2</sup> Берлеант А. 1) Историчность эстетики // Феноменология искусства / отв.ред. К.М. Долгов. М., 1996. С. 241-261; 2) По ту сторону незаинтересованности // Полигнозис. 1999. № 2 (6) (URL: <http://www.polygnozis.ru/default.asp?num=6&num2=335> (дата обращения 01.11.11)).

релевантны современной художественной практике. Вторая, позитивная задача состоит в изложении теоретических альтернатив по отношению к господствующей эстетической идеологии — изложение если не в виде конкретной и законченной теоретической модели, то хотя бы в виде «четких очертаний, как бы отчета о том, что лучше бы соответствовало практике искусства» [1, 259].

Раскрытие современной эстетической идеологии А. Берлеант начинает с экскурса в понятие незаинтересованности, которое с XVIII в. (после работ британских теоретиков и после окончательного закрепления этого понятия И. Кантом) «становится отличительным признаком нового и определенного типа опыта, называемого эстетическим» [1, 242]. Это закрепление было связано, прежде всего, с необходимостью закрепить статус эстетического опыта, обособленный от опыта религиозного, морального, познавательного или же инструментального; именно через понятие незаинтересованности и происходит это закрепление. Отсюда возникает представление о том, что искусство требует специального, незаинтересованного отношения к нему. Традиция незаинтересованности в эстетической теории продолжается, утверждает А. Берлеант, и дальше: Мюнстерберг вводит понятие изоляции, Балло понятие психологической дистанции, Х. Ортега-и-Гассет — понятие дегуманизации. Однако если для эпохи Просвещения введение понятия незаинтересованности и было революционным, то следует признать, что «теперь, когда двадцатое столетие стало почвой для великих сдвигов во всей сфере культуры, включая искусство, самым поразительным является то, насколько мало участвует эстетическая теория в процессе культурной эволюции» [1, 244].

Представление о незаинтересованности сформировало три догмата в философии искусства — догмат об объекте искусства, о статусе этого объекта и о способе его рассмотрения.

Первый догмат построен вокруг идеи, что искусство представляет из себя некие объекты — вещи, на которые направлено эстетическое отношение; искусство является объектом в разных смыслах слова — в социальном (искусство как средство достижения социального престижа), историческом (как собрание общепризнанных объектов) или критическом (как объект знания и контроля со стороны аналитика), однако в любом случае традиционной эстетикой подразумевается существование объектов, по отношению к которым может развиваться эстетическая деятельность. Многие концепции определения искусства исходят именно из понимания искусства как объекта, «свойства которого дают ему право быть квалифицированным как искусство» [1, 246].

Второй догмат состоит в допущении, что объект искусства обладает особым статусом, или, другим словами, что есть особые свойства этого объекта, которые выделяют его из множества других объектов. А. Берлеант упоминает самые разные концепции, основанные на этом догмате, между этими концепциями могут быть серьезные разногласия, но все же они исходят из одного основания — того, что «объект искусства обладает особым положением» [1, 248] и именно в определении этого положения видят многие эстетики свою задачу.

Третий догмат состоит в предположении, что объект искусства следует рассматривать особым образом. В этом вопросе А. Берлеант снова возвращается к понятию незаинтересованности, которое в современной эстетике трансформировалось в понятие эстетической установки. Среди многообразия трактовок эстетической установки А. Берлеант выделяет концепцию «психической дистанции» Е. Баллоу, «наиболее известная и влиятельная из последних попыток сформулировать особенности эстетического восприятия» [1, 248], а также концепции целого ряда представителей англо-американской философии искусства, которые объединяет, по мнению А. Берлеанта, психологизация эстетики в форме выделения особой установки на восприятие (а также оценку и интерпретацию) искусства.

Эти три догмата эстетики сформировали эстетическую идеологию, «которая руководит скорее не через посредство аргументов, а через их впитывание в концептуальное сознание западной культуры» [1, 252]. Берлеант особо подчеркивает, что речь не идет о независимых друг от друга аксиом, речь идет о «взаимозависимой поддержке одной-единственной устаревшей философской структуры» [1, 254], которой является принцип незаинтересованности в эстетике.

После изложения этих трех догматов американский эстетик снова возвращается к идее соответствия теории практике, в связи с чем показывает (хотя и в довольно сжатой форме), что эта эстетическая идеология не соответствует не только современному искусству («при рассмотрении искусства в перспективе настоящего состояния неадекватность этих доктрин весьма поразительна и несомненна», — пишет А. Берлеант [1, 252]), но также и классическому, поскольку эти догматы в принципе «в ложном свете представляют эстетическую деятельность» [1, 252]. По всем трем параметрам традиционная эстетическая теория оказывается нерелевантной современному искусству. Во-первых, современное искусство в самых разных его формах (напр., в визуальных искусствах или хэппенингах) «растворяет» объект, отказывается от него в пользу деятельности или интенсивности восприятия. Во-вторых, современное искусство дезавуирует особый статус художественного объекта (будь то в театральных практиках, поп-арте или в рэди-мейд). В-третьих, современное искусство несовместимо и с эстетической «незаинтересованной» установкой на его восприятие, поскольку, напротив, в современном искусстве все чаще можно наблюдать, что активное, «заинтересованное» участие реципиента является составной частью художественного процесса (будь то интерактивная скульптура и музыка или ритуалистический театр Гротовского). Однако и классическое искусство также требует «заинтересованного» участия воспринимающего, вынуждая его переходить от пассивного созерцания в форме физических действий к активному восприятию в форме перцептуальных запросов, что уже никак не может предполагать дистанцию и незаинтересованность. Теория незаинтересованности, заключает А. Берлеант, является академическим анахронизмом и обусловлена определенной традицией, «которая чтит когнитивное положение об освобожденном от особого и отдельного объекта созерцания как самую уважаемую установку» [1, 258].

Какую же альтернативу можно предложить такой эстетической идеологии?

Прежде всего, утверждает А. Берлеант, необходимо признать, что «искусство состоит не из объектов, но из ситуаций, в которых случается опыт, и что оно обычно, но не постоянно содержит в себе объекты» [1, 259]. При этом ситуация представляет из себя композит из четырех факторов. Это оценивание, т.е. усилия воспринимающего, это сами художественные объекты или события, это творческие усилия и начинания и, наконец, это исполнение конкретной художественной формы. Эти четыре фактора составляют интегрированное целое эстетического поля, именно их взаимодействие (а не наличие художественного объекта) создает эстетическую ситуацию. Основными же принципами этой эстетической ситуации является непрерывность и вовлеченность. Принцип непрерывности состоит в том, что эстетическая ситуация характеризуется «прослеживанием линий непрерывности между объектами искусства и другими объектами человеческого производства, между художественным и социальным, историческим и культурным факторами, которые влияют на характер и использование искусства, между эстетическим опытом и рядом значений, ассоциаций, воспоминаний и образов, которые пронизаны эстетическим восприятием, между пребыванием в эстетической ситуации и широким социальным и личностным использованием искусства» [1, 260]. Другим словами, арт-практики рассматриваются в связи с индивидуальным и культурным опытом, сохраняя при этом самотождественность эстетического. Принцип же вовлечения противостоит идее незаинтересованности и состоит в активности и участии всех, кто причастен к арт-процессу. Вовлечение — это «современный способ чувствования», который, относится не только к современному искусству, но и помогает восстановить контакт с прошлым искусством, превращая его не в собрание достопримечательностей, а в «жизненное влияние» и «активную силу в настоящем» [1, 261]. А. Берлеант подчеркивает, что основы для этой эстетической альтернативы можно найти в теориях, возникших задолго до идеи незаинтересованности — в античных идеях мимезиса и катарсиса, а в XIX и XX вв. — у таких разных мыслителей, как Шиллер, Ницше, Дьюи и Деррида. Именно такая теория помогает, заключает А. Берлеант, объяснить процесс творческого обмена между культурой и искусством.

Есть целый ряд моментов изложенной теории А. Берлеанта, с которыми можно не согласиться: сведение всего эстетического поля классической эстетики к идее незаинтересо-

ванности, трактовка незаинтересованности исключительно в контексте художественного опыта, широкое и в то же время недостаточно четкое изложение идеи вовлеченности. Вместе с тем данная работа А. Берлеанта имеет большое значение для развития мировой эстетической науки, поскольку в ней, во-первых, предлагается заострить особое внимание на идее незаинтересованности как одной из идеологем классической эстетики, тем самым обостряя проблему наличия самой эстетической идеологии; во-вторых, намечаются основания для определения понятия вовлеченности как существенной характеристики чувственности; в-третьих, показывается изменение чувственности вместе с изменяющимся искусством в его тесном взаимодействии с культурой. Работа А. Берлеанта, знакомство с ней, развитие ее положений или и оппонирование ей положительным образом скажется на развитии эстетической мысли.

### ***Николя Буррио. Эстетика взаимодействия<sup>3</sup>***

Современная эстетическая теория многообразна в ее формах и способах существования. Немалую ее часть составляет арт-кураторская линия, представители которой выдвигают оригинальные теории, существенно влияющие на современный образ эстетики, в том числе и на понимание чувственности.

Одной из влиятельных фигур в арт-кураторской линии современной эстетики является французский арт-критик Николя Буррио (р.1965), автор книг по аналитике современного искусства, редактор журналов «Documents sur l'art» и «Perpendiculaire», куратор ряда крупных выставок современного искусства.

Книга Н. Буррио «Эстетика взаимодействия» вышла в 1998 году [1] и фактически тут же завоевала умы теоретиков и практиков современного искусства. Работа была переведена на несколько языков [2; 3] (на русском языке есть перевод главы «Искусство 1990-х» из этой книги под названием «Эстетика взаимодействия» [4]).

Книга состоит из Предисловия, шести глав («Форма взаимодействия», «Искусство 90-х», «Пространство-время обмена», «Соприсутствие и доступность», «Экранные взаимодействия», «К политике форм») и Словаря. Наибольшей теоретической значимостью обладают 1, 2 и 5 главы, прочие же главы более эмпиричны: в главе «Пространство-время обмена» Буррио в основном приводит примеры того, как в современном искусстве тематизируется время и пространство, глава «Соприсутствие и доступность» посвящена анализу творчества Ф. Гонсалес-Торреса, в главе «К политике форм» разбирается эстетика Ф. Гваттари.

Титульная идея книги такова: современное искусство, современные теории и современный способ чувствования вынуждают говорить о том, что определяющим модусом существования современного человека (художника, зрителя или даже того, кто не особо связан с современным искусством) является взаимодействие в самых разных его формах. Собственно, анализу этой «эстетики взаимодействия» и посвящена книга, при этом стоит учесть, что русский перевод не точно передает веер коннотаций «*esthétique relationnelle*»: «взаимодействие» следует понимать как среднее арифметическое между «относительностью» и «интерактивностью», т. е. такой тип отношений, при котором утрачивается независимость отдельных элементов, а само качественное их наполнение происходит исключительно в столкновении друг с другом.

Для раскрытия этого мира «эстетики взаимодействия» Н. Буррио обращается к современному искусству, которое, по его мнению, и являет собою наиболее точный образчик этой новой эстетики. При этом Буррио подчеркивает, что необходимо рассмотреть разные ответы на те вызовы, которые совершает современное искусство. «Самый живой фактор, который разыгрывается на шахматной доске искусства, должен быть связан с интерактивными, удоб-

---

<sup>3</sup> Bourriaud Nicolas. 1) *Esthétique relationnelle*. Dijon, 1998; 2) *Relational Aesthetics*, Dijon, 2002; 3) *Estetica relacional*. Buenos Aires, 2008; 4) *Эстетика взаимодействия* // *Художественный журнал*. № 28/29. С. 33-38; 5) *Что такое «оперативный реализм?»* // *Художественный журнал*. 1993. № 1. С. 19-21; 6) *Освободиться от «мы»* // *Искусство кино*. 2010. № 5 (URL: <http://kinoart.ru/2010/n5-article10.html#3> (дата обращения: 01.11.2011)).



ными для пользователя и взаимодействующими концептами» [2, 8]. Но эта эпоха взаимодействия не должна вылиться в погоню за различными формами коммуникации. Напротив, современные «коммуникативные суперхайвеи» грозят превратить человека в потребителя пространства и времени, а это неизбежно приводит к обществу спектакля, в котором отношения между людьми превращаются в спектакулярную репрезентацию. Однако если для автора идеи общества спектакля Ги Дебора мир искусства был примером того, чего «достигла» повседневная жизнь, то Буррио, развивая и оспаривая подход гуру ситуационизма, подчеркивает, что современные арт-практики являются почвой для социального эксперимента и потому должны скорее преодолевать общество спектакля, чем обслуживать его.

Одной из сквозных тем «Эстетики взаимодействия» является изменение статуса формы в современном эстетизме. Буррио напрямую утверждает, что эстетический опыт — это опыт формы, и потому изменения в понимании формы и его статуса влечет за собою и новое понимание современной жизни. В главе «Форма взаимодействия» Буррио рассматривает эту трансформацию и то, к чему она привела.

Первое, с чего начинается французский арт-критик — это с признания того факта, что новое уже не является критерием эстетического суждения (как это было в модерне). Модерн, начавшийся с Просвещения, был основан на идее свободы, на стремлении освободить людей от социальных, умственных и прочих оков. XX век является наследником идеи освобождения и в нем можно наблюдать борьбу двух позиций: умеренная, рационалистически-либеральная позиция, идущая от XVIII в., и позиция спонтанности и освобождения через иррациональное (дада, сюрреализм, ситуационизм), при этом обе позиции противостоят утилитаризму и авторитаризму, вгоняющим отношения между людьми в рамки и подчинение. Однако постепенно проект модерна рушится, и если раньше искусство мыслилось как провозвестник будущей жизни, то сегодня оно моделирует возможные миры. [2, 13]. Другими словами, роль произведений искусства сегодня — не в том, чтобы создавать воображаемые и утопические миры (как это было в модерне), а в том, чтобы создавать способы жизни и модели действий внутри существующей реальности (здесь Н. Буррио напоминает о схожих идеях Л. Альтюссера (мы всегда впрыгиваем в поезд жизни на ходу) и Ж. Делеза (трава растет из середины, а не снизу вверх)); художник живет в обстоятельствах, его окружающих, он вынужден быть арендатором культуры, поэтому проект модерна переходит в практики повседневной жизни, наступает период *dolce utopia*, проекты малых искусств, дел и теорий. Но это обстоятельство не отменяет радикализма положения современного художника: «Возможность искусства взаимодействий (т. е. искусства, которое принимает в качестве своего теоретического горизонта не притязание на независимое и частное символическое пространство, а область человеческих взаимоотношений и их социальный контекст) касается радикального переворота эстетических, культурных и политических целей современного (modern) искусства» [2, 14]. Происходит отказ от обособленности территорий (искусства, социальной сферы, науки). С этим же связан и процесс отказа от «фальшивой аристократической концепции классификации произведений искусства», связанной с чувством территориальной экспансии. Искусство перестает быть пространством, обеспечивающим эстетическое удовольствие, «современное искусство больше нельзя представлять как пространство, по которому можно спокойно прогуливаться» [2, 15]; впредь оно не пространство прогулки, а время проживания. Это приводит к тому, что искусство стало формой, которая возникает из интерсубъективности, а опыт со-бытия, а также опыт встречи между зрителем и картиной становятся центральной темой современных арт-практик; другими словами, понятие формы в современном искусстве отсылает к опыту коллективного формирования смысла — опыту неизбежному для современности. При этом было бы неверно думать, что есть некий рациональный и телеологический принцип этого смыслоформирования. Эстетика взаимодействия, подчеркивает Буррио, — часть материалистической традиции, поскольку эта эстетика основана на «материализме столкновений», т. е. «за отправную точку берется мир случайностей, у которого нет изначального истока или смысла, нет Причины, из-за которой все происходит так, как оно происходит» [2, 18]. Отсюда Буррио выходит на определение формы. Ссылаясь

на известное определение произведения искусства как «блока эффектов и перцептов» (Делез-Гваттари), французский арт-критик определяет форму как устойчивый, но случайный по своей сути набор столкновений, а потому множество столкновений становятся фактором возникновения формы искусства. «Произведение искусства — это точка на линии» [2, 21], т. е. образование на пересечении линий взаимодействия. В этом смысле, чтобы отличить современное, «взаимодействующее» состояние искусства и самой по себе чувственности от классического, будет точнее в отношении современных арт-практик говорить скорее о «формациях», чем о «формах»: «Современное искусство показывает, что форма существует только в столкновении, в динамическом отношении арт-проекта с другими формациями, также художественными или какими-либо другими» [2, 21].

Таким образом, классическая теория искусства и чувственности рассматривает форму как заданный принцип, как продукт автора, выражающего свои скрытые мотивы, и в этом случае «эстетика сводит арт-практики на уровень крючкотворной исторической критики» [2, 22]. Однако дело же в том, чтобы понять, что форма может существовать только если она вписана в процессы взаимодействия, существенные для эстетического опыта.

Во второй главе, «Искусство 90-х», Буррио развивает основные идеи «эстетики взаимодействия», вводя новые концепты и рассматривая разные примеры из современных арт-практик. Одним из концептов, объясняющих «эстетику взаимодействия», является переходность, «это понятие... привносит в эстетическую сферу тот элемент формального беспорядка, который присущ любому живому диалогу; оно отрицает существование какого-либо специфического «места искусства» в пользу перманентной незавершенной дискурсивности и желания, никогда не насыщаемого рассеиванием» [4, 33]. Переходность как характеристика современного модуса чувственности подразумевает не только незавершенность, но и возобновляемость: каждый акт чувственного восприятия вершится заново во взаимодействии, «диалог является самой основой процесса создания образа: произведение искусства — лишь точка отсчета, после которой необходимо уже договариваться, предполагая Другого» [4, 33]; мир искусства строится на взаимодействии, это микрокосм отношений, а произведение искусства — объект взаимодействия, место встречи корреспондента и адресата. Но идея взаимодействия современного искусства «работает» не только в одну сторону — взаимодействие внутри современных арт-практик, но и в обратную — современные арт-практики находят в качестве «места своего воплощения» социальные взаимодействия: «После сферы взаимодействия между человеком и святостью, а затем между человеком и объектом отныне художественная практика концентрируется на сфере межличностного взаимодействия» [4, 34]. Другими словами, внутренний порядок произведения искусства строится на взаимодействии, сама форма искусства подразумевает «эстетику взаимодействий», но также верно и обратное — то, что «отныне статус художественной формы обрела также и сфера межличностного взаимодействия» [4, 34]. Это легко заметить в том факте, что сегодня эстетическими объектами стали не только арт-объекты или эксклюзивные эстетические событийности, но и более «обыденные» вещи: встреча, свидание, игры, праздник — все они суть эстетические объекты.

Такое расширение границ эстетизации вызывает и обратный процесс внутри самого понимания искусства: современное искусство характеризуется неналичностью — после его свершения остается лишь документация, не адекватная свершению; произведение искусства разворачивается в событийном времени, но не в вечности, произведение искусства функционирует лишь во взаимодействии, допускающим определенную степень случайности. Главной проблемой современного искусства стало уже «не расширение границы искусства, но исследование возможностей художественного сопротивления внутри глобальной социальной сферы» [4, 35]. Поэтому на смену проблематики внутреннего взаимодействия мира искусства и поиска нового приходит проблематика внешних взаимодействий в рамках эклектической культуры, т. е. сопротивление обществу спектакля. Но при этом большие социальные и революционные утопии сменились «микроутопиями и миметическими стратегиями», большая практика сменяется линиями бегства (знаменитый концепт Ж. Делеза). Можно сказать, включает Н. Буррио, что современное искусство — это микротерритории, внедряемые в тол-

щу современного социума. Современный человек попадает в сферу социальных взаимодействий, и потому художник выдвигает в качестве произведения искусства общности, продукты общности, объекты, создающие общности, художник использует социальные связи как арт-объекты, художник использует отношения между людьми в пространстве в качестве арт-объектов; потоки посетителей становятся не только сюжетом произведения искусства, но и самим арт-объектом.

В пятой главе, «Экранные взаимодействия», Н. Буррио рассматривает, каким образом технологические изменения XX века повлияли на искусство и способ чувствования. Буррио отмечает, что если модернистские теории искусства исходили из того, что искусство и техника — союзники и потому есть тесные связи между социальным и эстетическим порядками, то в наши дни отношения между искусством и техникой стали более сложными, менее систематическими. Всякое новое техническое изобретение после 40-х годов вызывает бурную реакцию среди художников — от полного приятия в виде «мех-арта» 60-х до отторжения в виде «пуристского» формализма Гринберга. Художники начинают работать с новыми возможностями, которые предоставляют новые технологии, но не рассматривают эти возможности исключительно как технику: технология интересна, но не потому, что она выступает идеологическим инструментом, а потому, что она указывает на перспективы. В этом месте Буррио вводит «закон перемещения»: новые технологии наиболее заметно повлияли на тех художников, которые не использовали их, и, напротив, те, кто напрямую стали выражать искусство новых технологий, обычно попадают в капкан классического иллюстрирования [2, 68]. Современное технологическое искусство занимается производством образов, которые произведены калькуляцией, а не человеческими усилиями, и отныне образ не представляет собою какой бы то ни было след; отныне образ является функцией себя самого; образ — это не след, а программа, и технологии разрушают пределы возможностей производства образов. Но самым радикальным образом развитие технологий в XX в. сказалось на понимании времени в искусстве: с возникновением видеозаписывающей техники изменилось восприятие времени, «искусство больше не знак чего-то прошедшего, но заявка о грядущем событии («эффект трейлера») или предложение виртуального действия» [2, 76]. Буррио даже говорит о «пост-видеомагнитофонном искусстве» (post VCR art), которое за счет своих возможностей «делает номадичными и текучими художественные формы, потворствуя аналоговому воссозданию эстетических объектов» [2, 77].

При рассмотрении отношений технологий и современного эстетизма Н. Буррио вводит концепт «оперативного реализма» как одной из характеристик современности, однако в «Эстетике взаимодействия» этот концепт лишь применяется к различным современным арт-практикам, более же подробно «оперативный реализм» Буррио разрабатывает в статье «Что такое «оперативный реализм?»» [5]. «То, что я называю «realism operatif», означает двойную принадлежность к области функционального и к области эстетического. Этот термин призван охарактеризовать произведение, которое колеблется между функцией инструмента... и функцией объекта созерцания, когда, в конечном счете, только понятие «художественный проект» разводит эти функции» [5, 19]. Другими словами, эстетический опыт, который выстраивался в классической эстетике как опыт дистанции и незаинтересованности, в XX веке претерпевает изменения, при чем сразу же двоякого рода: во-первых, объекты пользы становятся частью художественного («рэди-мейд Дюшана положил начало художественной апроприации мира труда»), но также, во-вторых, художественное становится неотъемлемой частью практического и полезного («оперативный реализм» свидетельствует об апроприации миром труда произведения искусства»). Оперативный реализм подразумевает распространение эстетического опыта в самых разных социальных сферах, «сегодня мы ждем от искусства, как оно выполнит свои социальные функции, какой выход из положения укажет, какой объем знаний усвоит» [5, 19].

Таким образом, выводом, к которому подводит «эстетика взаимодействия», может служить то, что эстетический опыт, эстетизм в современных искусствах, чувственность в модусе отклика на процессы, происходящие в современных арт-практиках — это, в первую очередь,

выход за пределы той башни из слоновой кости, которая называлась классическая эстетическая теория; ее самозамкнутость и дистанцированность от социального опыта привели к ее нерелевантности в современных условиях опыта чувственности. «Эстетика взаимодействия» не просто выстраивает социальный контекст эстетизации, а создает абрис эстетической теории, наиболее адекватно реагирующей на множественность, спрятанную в недрах чувственности. Буррио признавался в одном из интервью, что он «считает себя именно пишущим куратором, а не философом», а его книга «Эстетика взаимодействия» стала «результатом пристального наблюдения за группой художников, ставших лидерами своего поколения. Я хотел найти некую точку отсчета для творчества этих художников, выстроить систему координат, но вскоре эта работа открыла новую дискурсивную территорию, мне уже не подвластную, — точно так же, только в более широком масштабе, марксизм вышел далеко за пределы работ самого Маркса» [6]. Это признание лишний раз подчеркивает, что «Эстетика взаимодействия» — это не компендиум примеров современного искусства, а концептуальная проработка ситуации «взаимодействия», в которой обнаруживает себя современный художник, зритель и просто человек. Суть этой проработки — в создании «горизонтальной» эстетики чувственности в противоположность «вертикальной», иерархичной модели понимания субъективности. В первом случае важным является множественность, процессы производства, создающие пространство художественного и эстетического. Во втором случае важна субстанциальность художественного процесса, построенная вокруг фигур автора, самого произведения искусства и реципиента. Эстетика взаимодействия — это ещё один вариант преодоления «художественного треугольника», ставшего ярмом человека чувствующего. Поэтому «эстетика взаимодействия» Буррио очень важна для современной эстетической теории, и знакомство с этой теорией обречено на открытие новых концептуальных горизонтов.

#### *Вельш Вольфганг. Эстетика по ту сторону эстетики<sup>4</sup>*

Проблема кризиса классической эстетики, кризиса ее рационалистических оснований давно находится в центре внимания самой эстетики. В каком-то смысле с переосмысления классического здания эстетики начинает разворачиваться большинство эстетических теорий XX в. Именно в этом аспекте все чаще переосмыляется статус чувственности в эстетической теории.

Вольфганг Вельш — крупнейший германский представитель эстетической мысли, профессор Йенского университета им.Ф. Шиллера, автор целого ряда книг и статей по современной философии и эстетике. В работе «Эстетика по ту сторону эстетики» Вельш проводит анализ состояния современной эстетической теории; анализирует процессы глобальной эстетизации, которые заставляют переосмысливать классическое эстетическое наследие, и место чувственности в этих процессах; обосновывает необходимость преобразования эстетики в междисциплинарную теорию.

Работа «Эстетика по ту сторону эстетики» состоит из Введения и глав «Некоторые главные вопросы эстетики и ее важность», «К новому типу эстетики», «Преимущества эстетики по ту сторону эстетики с признанием анализа искусства». Во Введении рассматривается традиционный эстетический подход, концентрирующий свое внимание на искусстве, намечается вариант преодоления этого традиционного подхода; в первой главе рассматривается феномен глобальной эстетизации и его значение для эстетики и философии; во второй главе рассматривается необходимость прояснения концепта «эстетическое»; в третьей главе обосновывается возможность рассмотрения искусства вне классического его понимания, а также говорится о комплексности эстетического восприятия.

Общая задача Вельша в этой работе — расширить понимание эстетики, прежде сводившееся к теории искусства. Причина тому — кризис, в который попала сама эстетика, пытающаяся установить универсальную сущность искусства всех времен и народов, что в принципе

---

<sup>4</sup> *Welsch Wolfgang. Aesthetics Beyond Aesthetics // Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics. Lahti 1995. Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory / ed. by Martti Honkanen. Helsinki, 1997. P. 18-37 (URL: <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/beyond.html> (дата обращения: 01.11.2011)).*

невозможно, тем более что само понятие художественного давно уже перестало иметь четкие границы. Вельш утверждает, что искусство не статично, а постоянно преобразует свои цели и формы, без какого-либо конкретного направления: «Практика искусства не состоит в иллюстрации универсального концепта искусства, но включает в себя создание новых версий и концепций искусства», — пишет автор. Поэтому нужно расширить вопросы эстетики до транс-художественных, где искусство также будет предметом изучения, но не единственным.

Необходимость расширения поля эстетики связана, во-первых, с ее глобализацией, с концептуальным полем которой не может справиться классическая эстетика (представляющая всеобщую эстетизацию как идеал своих стремлений). Вельш констатирует, что всеобщая эстетизация очевидна, но совсем не симпатична, а скорее наоборот, она, заполняя собой все сферы жизни, обесценивает красоту. Во-вторых, расширение границ эстетики необходимо, так как изменилось само представление о реальности, которая становится более отчужденной (все это Вельш связывает с эпохой медиа, и их влиянием на восприятие реальности). Деривация реальности, ее плюрализация — это тот процесс, концептуализировать который призвана эстетика, так как именно она стоит ближе всех других дисциплин к модификациям виртуальной реальности, более того, этому явно способствует плюралистичный характер самой эстетики. Последнюю мысль Вельш поясняет многочисленными примерами, в которых доказывает, что восприятие конкретного произведения искусства всегда множественно, и не сводится ни к единственному чувству, ни к единственно художественной стороне произведения. Итак, вывод, к которому приходит Вельш, заключается в том, что эстетика должна быть интердисциплинарной, так как это единственный способ адекватного постижения всего многообразия и искусства, и реальности в целом, а ядром такого постижения должен оставаться айстезис, то есть чувственность. В этом и состоит, по мнению Вельша, задача эстетики — способствовать переосмыслению айстезиса (Вельш подчеркнуто говорит об «айстезисе», чтобы противопоставить его традиционному «эстетизму»), который не иерархичен, множественен, больше связан с процессом дифференциации, нежели унификации. Айстезис — это опыт дифференциации и множественности в чувственности, и именно на него ориентировано современное искусство (в то время как классическое искусство — это, скорее, искусство эстетизма). Впрочем, основание перехода от эстетизма к айстезису Вельш видит скорее в особенностях современной культуры, нежели во внутренних закономерностях эстетики и философии.

Как достоинством, так и недостатком этой работы Вельша является ее схематичность. С одной стороны она позволяет увидеть общие тенденции развития и противоречия современной эстетики, с другой стороны, ни одно из своих суждений автор не конкретизирует в достаточной мере, чтобы его можно было назвать теоретически обоснованным. Тем не менее, эта работа представляется безусловна полезной для анализа общих проблем современной эстетики. Важность этой работы Вельша не только в том, что она указывает на несостоятельность классической эстетики, построенной на унифицирующем идеале красоты, но и в том, что она описывает механизм, каким чувственность следует переосмыслить в новых условиях эстетической теории и художественной практики.

### ***Гумбрехт Ханс Ульрих. Производство присутствия<sup>5</sup>***

Ханс Ульрих Гумбрехт — литературовед, историк культуры, философ, профессор Стэнфордского университета. «Производство присутствия» — одна из последних его книг, в которой он размышляет о неполноте бытия современного человека в культуре, что, по его мнению, проистекает из-за недооценки и недостаточной выраженности в ней чувственного и телесного начал, обеспечивающих непосредственное взаимодействие человека с миром, данным человеческому восприятию как «вещественность».

В предисловии к книге Гумбрехт поясняет, что он понимает под «производством присутствия» «всякого рода события и процессы, вызывающие или усиливающие воздействие

---

<sup>5</sup> Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006.

«присутствующих» объектов на человеческие тела. Все предметы, имеющиеся в «присутствии», будут называться «вещественным миром» [с. 10]. Гумбрехт видит задачу своего исследования в том, чтобы «твердо выступить против склонности современной культуры оставлять и даже забывать всякую возможность отношения к миру, основанного на присутствии», «против безраздельно центрального положения, которое занимает толкование в академических дисциплинах, именуемых у нас «гуманитарные науки и искусства». [с. 11-12]. Автор полагает, что эта «толковательная практика» порождает интеллектуальный релятивизм, усиливающийся по мере того, как мир дематериализуется, утрачивая телесность и осязаемость. Одновременно с тем, как мир дентологизируется, превращаясь в объект, человек также деонтологизируется, становясь бесплотным субъектом. Таким образом, бытие человека в мире помещается в метафизическое измерение, реальность исчезает, а субъект предстает как оператор по манипулированию знаками, значениями и извлечению смыслов. Это положение Гумбрехт оценивает крайне негативно и пытается понять его исторические корни и нащупать альтернативы дальнейшего развития культуры.

В главе исследования, названной «Метафизика: краткая предыстория того, что меняется ныне», Х.У.Гумбрехт анализирует исторический путь развития европейской метафизики, начав рассмотрение с эпохи Ренессанса, как «раннего Нового времени», положившего начало «субъектно-объектной парадигмы», разделившей духовное и материальное. Человек предстает здесь как гносеологически мотивированный бестелесный наблюдатель противоположного ему материального мира. С этих пор самоопределение человека стало осуществляться согласно модели истолкования, направленного по ту сторону материальной поверхности мира с целью распознавания скрытого за ней смысла. Именно такую активность субъекта начинают считать его творческой миссией по производству знания о мире. Новоевропейское мировоззрение сложилось на пересечении двух осей: — горизонтальной, где субъект это бестелесный наблюдатель, а мир — собрание чисто материальных объектов, включая человеческое тело; и вертикальной оси истолкования, на которой субъект сквозь прозрачность материального пытается истолковать глубинные смыслы мира (знание и истину) — этот тип мировоззрения Гумбрехт называет «герменевтическим полем» [с. 39-40]. В установившейся парадигме «все осязаемое, все связанное с материальностью означаящего становится второстепенным и буквально удаляется с новоевропейской знаковой сцены, по мере того как расшифровывается соответствующее значение» [с. 42]. Автор прослеживает нарастание этой тенденции сквозь проявления в различных феноменах и языках культуры, в частности театра Нового времени до ставшей ее апофеозом эпохи Просвещения.

В отличие от многих современных авторов (в частности, Ю. Хабермаса, Г.-Г. Гадамера), полагающих И. Канта лидером движения в сторону нарастания произвольности автономного субъекта, Гумбрехт видит двойственность роли немецкого философа в деле — завершения и разложения эпистемологии Просвещения, что сказалось прежде всего в утверждении эстетики как самостоятельной отрасли философии, исследующей специфический, не гносеологический и не практический, тип взаимодействия человека с миром (чувственно-интеллектуальный, индивидуально-всеобщий, творческий, процессуальный, возможный).

По мысли Гумбрехта, начиная с XIX века, возникает второй круг рефлексии сознания субъекта — саморефлексия, в том числе рефлексия обращенная к собственной чувственности и телесности, то есть к восприятию, при этом по непонятной причине опускается из рассмотрения романтизм, особенно немецкий, для которого главным культурным идеалом был процесс достижения высшего тождества человека (в единстве его чувств, души и духа) и мира (прежде всего, природного, который перестает быть вещью в себе), иными словами, эстетическая мифология со-участности человека и мира (божественного, природного и исторического), преодолевающая разрыв материального и духовного, чувства и разума всеобщего и конкретного.

Минуя романтизм, Гумбрехт обращается к последующим и неуспешным попыткам соединить материальное как внешнее и духовное как внутреннее, предпринимавшимися в XIX веке в искусстве, с одной стороны, реализмом, а с другой — символизмом, и в философии —

Ницше, Фрейдом и Бергсоном. Завершился этот процесс утверждением феноменологии, что все, что мы имеем, есть только конструкции (или проекции) человеческого сознания и проведённым В. Дильтеем разведением «наук о природе» и «наук о духе», следствием которого стала новая трактовка герменевтического поля как «непосредственного переживания» [с. 52-53]. Таким образом, к XX веку утвердилась новая редакция субъектно-объектной парадигмы смыслового конструирования человеком мира, осознанная как кризис метафизического мировоззрения, кризис репрезентации, или, по словам Гумбрехта, «утратой мира», как одной из главных причин «нашего чувства, что у нас больше нет соприкосновения с вещественным миром» [с. 59].

В мировоззренческой панораме XX века Гумбрехт выявляет два противоположных полюса, или тенденции: — максималистской герменевтики, устами Дж. Ваттимо утверждающей, что толкование — единственно возможный для нас способ говорить о мире, но само толкование представляет собой ничто иное, как конфликт интерпретаций, а мир соответственно превращается в пустоту, и критики пан-субъективизма, представленной именами А. Арто, М. Хайдеггера, Ж.-Л. Нанси, У. Эко, К. Борера, Д. Стайнера, Д. Батлер, М. Зееля и др., кого Гумбрехт считает своими единомышленниками. Он выявляет те понятия, которые позволяют выйти из круга герменевтики значений и перейти к построению иной мировоззренческой парадигмы, опирающейся на понятия «реальность», «Бытие», «присутствие», «энергия темпоральности» или становление (как появление и исчезновение присутствия). Он присоединяется к критике субъективной произвольности так называемого «нового конструктивизма» на основе безудержности трансформаций мира при помощи новых технологий, что ведет на деле к дематериализации реальности.

Но наиболее фундаментальной основой а-герменевтической парадигмы Гумбрехт считает философию М. Хайдеггера (прежде всего, его работы «Бытие и время» и «Исток художественного творения»). Проведя анализ этих сочинений, Гумбрехт выделяет идеи, особенно близкие направлению его собственных размышлений в сторону создания новой эпистемологии.

Во-первых, это «Бытие», занимающее место содержания истины и относящееся к сфере вещей, а не значений.

Во-вторых, это свершение бытия в пространстве и движении. Гумбрехт пишет: «Чтобы быть пережитым, Бытие должно стать частью какой-то культуры. Однако стоит бытию пересечь этот порог, как оно, разумеется, перестает быть Бытием. Потому-то раскрытие Бытия в свершении истины и должно все время осуществляться как двойное движение подступания (к порогу) и удаления (прочь от порога), раскрытия и утаивания» [с. 78].

В-третьих, это Dasein как человеческое существование в мире как способность не противиться ходу вещей.

В-четвертых, это касается места художественного произведения, в котором становление и совершение истины вероятней всего. Таким образом, Гумбрехт выявляет главные точки сближения своей позиции с концепцией Хайдеггера: это категории Бытие и присутствие, соотношенные с пространством и связанные с движением, и как самое важное — конфликт между значением (придающим вещам культурную специфику) и присутствием, или Бытием [с. 74-84].

Следующим шагом Гумбрехта к построению новой эпистемологии стала выработка им собирательных типологических портретов «культуры присутствия» и «культуры значения», из которых первая соотносится с основополагающими тенденциями до-новоевропейской культуры, а вторая — ново-европейской и современной. Во-первых, «в культуре значения» господствующим человеческим самоопределением является дух (сознание) и субъективность, а в культуре присутствия — человеческое тело как часть мира. Во-вторых, в культуре значения знание легитимно, поскольку произведено субъектом в акте истолкования мира; в культуре присутствия знание открывается богом или иными событиями самораскрытия мира. В-третьих, центральным понятием культуры значения является «знак», теряющий свою весомость после опознания смысла; а культуры присутствия — «вещь», всегда сохраняющая ка-

чество соединения субстанции и формы. В-пятых, в культуре значения главная ценность состоит в преобразовании мира; а в культуре присутствия это считается грехом. В-шестых, сфера осуществления культуры значения — время действия по созданию смыслов и преобразованию мира, а для культуры присутствия — это пространство, где образуются отношения между человеческими телами и между людьми и вещественным миром. Далее Гумбрехт отмечает, что если для культуры значения событие связано с ценностью инновации, то для культуры присутствия событие связано не с эффектом неожиданности, а с феноменом появления. Кроме того, если в культуре значения серьезность повседневных человеческих взаимодействий имеет своей противоположностью игру и вымысел, то в культуре присутствия вместо жизненных ритмов звучат ритмы космические или магические, связанные с аурой сакральности ритуалов прошлого.

Завершением культур-типологического рассмотрения Гумбрехта становится еще одна, основанная на не-толковательном отношении к миру, типология освоения человеком мира, которая включает в себя четыре основных типа, показывающих боязнь тех, кто является агентами этого освоения, телесными частями этого мира, стать самим объектами подобного освоения. Этими типами, по Гумбрехту, являются «поедание вещественного мира» (включая практики антропофагии и теофагии), «проникание вещей и тел» (то есть телесный контакт, сексуальность, агрессия, убийство), мистицизм, в котором присутствие мира ощущается физически при отсутствии реально ощущаемого объекта.

Полюсу значения в данной типологии соответствуют толкование и коммуникация как чисто духовные способы освоения мира. Хотя и здесь могут возникать страхи разоблачения сокровенного в условиях тотальной коммуникации. [с. 95]. Вывод, к которому приходит Гумбрехт в результате проведенного культур-типологического рассмотрения состоит в том, что преодолеть угрожающую бытию метафизическую традицию можно только путем освоения «не-герменевтической» концептуальной территории. При этом он подчеркивает, что «не-герменевтичекая» не означает «анти-герменевтическую» теорию.

Х.У. Гумбрехт намечает эту территорию будущего развития гуманитарных наук и искусств в границах трех гуманитарных дисциплин: эстетики, истории и педагогики.

Автор, который еще в начале своей книги дает определение *эстетического опыта* как колебания между «эффектами присутствия» и «эффектами значения» [с. 16], в завершающей части исследования говорит о своих серьезных сомнениях в соизмеримости эстетического опыта и образовательных стратегий с этическими ориентирами, а также о потребности придать осязаемость, эффект присутствия и историческому опыту. Он полагает, что концептуальная основа осуществления такой направленности может быть разработана в эстетике.

По мнению Гумбрехта, поле актуального эстетического переживания, возникающего благодаря действию эффекта присутствия, гораздо шире, чем это предполагает традиционное содержание понятия «эстетическое переживание». Эстетическую сферу присутствия Гумбрехт характеризует через понятие «*эпифания*» (*буквально, богоявление*), которое подразумевает тип разрешения конфликта (или колебания) между присутствием и значением, предполагающий наличие следующих условий: переживание невозможно без присутствия, присутствие невозможно без участия субстанции, а ее восприятие предполагает форму. Эстетическое переживание дистанцировано от мира повседневности благодаря сосредоточению физического восприятия на предмете и чувству избыточного насыщения, удовлетворяющего желание осязаемости. Эстетическое переживание вызывает особое мгновенно возникающее как бы из ничего, заранее непредсказуемое и необъяснимое *чувство интенсивности*, которое самоуничтожается в процессе своего возникновения — это появление/уничтожение представляет собой особый род *событийности*, сопровождаемой состоянием безмятежности, покоя, ощущения присущей именно эстетической сфере причастности к мировой гармонии. «Всякий раз, — пишет Гумбрехт, — когда мы ... пользуемся словом «эстетика», мы осознанно или неосознанно имеем в виду именно эпифанию. Под этим словом мы подразумеваем те эпифании, которые хотя бы на некоторый момент заставляют нас мечтать, стремиться и даже,



быть может, вспоминать телом и сознанием, как хорошо было бы жить заодно с вещественным миром» [с. 120].

Говоря о возможности действия эффекта присутствия при обращении к истории, Гумбрехт отмечает притягательность такой игры нашего исторического воображения, благодаря которой складывается такое обращение с вещами и людьми прошлого, «как будто они находятся в нашем собственном мире», но мы не вступаем с ними в практические отношения, а просто радуемся соприкосновению с ними. [с. 126-127].

Гумбрехт показывает также и то, какое воздействие на педагогику может оказывать новая концепция «эстетики» и «истории». Здесь так же надо стремиться втягиваться в колебательный процесс, где эффекты присутствия пронизывают эффекты значения. Это значит, что надо демонстрировать сложность вещей, а не предписывать, как их следует понимать и толковать. Нужно стремиться к взаимопроникновению чтения книг и чтения мира, созданию ситуаций диалога о сложном, вольного взаимодействия студентов и преподавателя, который должен принять на себя роль катализатора интеллектуальных событий [с. 132].

В заключительной главе книги, названной «Миг покоя: об избавлении», Х.У.Гумбрехт отвечает на вопрос — *что же дает человеку эффект присутствия?* Его первый ответ — *избавление*, как состояние кратких моментов сосредоточенности на «вещественном мире», приносящем интенсивный покой. Автор еще раз подчеркивает двойственный характер эстетического присутствия, предполагающего одновременность практической дистанцированности от значения вещей и стремления к большей близости с ними и усилению интенсивности этого контакта.

Гумбрехт обращает внимание на то, что «Бытие», понимаемое как вещественный мир вне какой-либо концептуальной сетки», дает основание трактовать его в теологической плоскости и сообщает о своем нейтралитете по отношению к такому толкованию своей позиции.

#### *Диакону Мадалины. Размышления об эстетике осязания, обоняния и вкуса*<sup>6</sup>

М. Диакону — австрийская исследовательница румынского происхождения, профессор Венского университета, автор многих книг и статей в ведущих философских журналах по эстетике чувственности, одна из наиболее перспективных исследователей в области эстетики. В работе «Размышления об эстетике осязания, обоняния и вкуса» Диакону рассматривает в исторической перспективе становление проблематики чувственности в эстетической теории, проводит критику западноевропейского оптикоцентризма и анализирует новые модусы чувственности в эстетической теории и современных арт-практиках.

Этой работе свойственна критическая направленность по отношению к рационалистическим основаниям классической эстетики Диакону отслеживает причины, по которым вкус, осязание и обоняние считались в классической эстетике вторичными формами чувственности (по отношению к слуху и зрению) и потому были исключены из эстетической теории.

А причины эти весьма не очевидны. Главная из них, по словам Диакону, состоит в том, что вторичные чувства было невозможно концептуализировать в рамках западного типа мышления, где ценность того или иного явления определялась его онтологическим статусом, основанным на самостоятельности и неизменности сущности этого явления. Можно сказать, что ценность чувств зависела от возможности их объективации, дистанцирования от них, а потому и их концептуализации: «Вследствие того, что вторичным чувствам вдвойне свойственны физический контакт и эмоциональная вовлеченность, мы не в состоянии дистанцироваться от субъективного характера этого опыта, чтобы занять критическую и рефлексивную позицию, которая является фундаментальной предпосылкой эстетического опыта». Другими словами, ценились те чувства, которые несли на себе отпечаток познавательных функций. А осязание, обоняние и вкус, в свою очередь, в такой системе оказались «за бортом» по целому

---

<sup>6</sup> *Diaconu Mădălina. Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste // Contemporary Aesthetics. 2006. Vol. 4 (URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385> (дата обращения 01.11.2011)).*

ряду причин. Прежде всего — это их исключительно «интимный» характер, вследствие которого невозможно определить, является ли переживаемое качество свойством предмета или способностью человека. Это значит, что нет возможности установить всеобщий критерий, по которому бы определялась степень совершенства объектов, вызывающих эти чувства, а, значит, и их было невозможно классифицировать. Сюда же можно отнести их временной характер, то есть нестатичность, изменчивость.

Диакону утверждает, что классическая эстетика всегда ориентировалась на идеал универсального субъекта (а первыми свойствами такого субъекта были не его чувственные, а познавательные способности). Почему именно такой субъект лежит в основе культуры? Поэтому, отвечает Диакону, что в культуре ведется поиск тех особенностей человека, которые выделяли бы его на фоне окружающего мира, которые бы отделяли его от животных (таким чертами становятся познание как «теоретические» чувства, так и «свободные от интереса» способности, в отличие от гедонистического удовольствия, доставляемого вторичными чувствами). В основе этого поиска, пишет Диакону, лежит поиск свободы, которая понимается в негативном значении, то есть как «независимость от», как абстракция. Поэтому ценность теоретических способностей человека представляется как возможность контролировать мир. Но, как отмечает автор, подконтрольный мир является не более, чем абстракцией и проецированием своего собственного тела на окружающую среду.

Диакону, таким образом, утверждает, что непризнание вторичных чувств является культурной и исторической особенностью европейской цивилизации, иначе говоря, образом мысли, а не фундаментальным недостатком самих этих чувств: «Хотя эпистемологическая ценность зрения и слуха, как так называемых теоретических чувств, имеет под собой несомненное биологическое основание, современная гегемония визуального не должна считаться фундаментальной и вечной характеристикой человечности, но (по крайней мере, в какой-то степени) может быть результатом исторического процесса развития западной цивилизации».

После изложения всех причин и следствий Диакону делает вывод, что логическим завершением европейской метафизики является переход от вертикальной иерархической модели классической эстетики (с ее различием художественного и нехудожественного), к «горизонтальной» эстетике, в основе которой будет уже не кантовский универсальный субъект, а субъект, вовлеченный в мир, который будет одновременно и субъектом, и объектом чувства. Концептуальная сторона такой эстетики будет основана на осмыслении переживаемой ситуации целиком, хотя, как отмечает сам автор, можно усомниться в «теоретичности» такой эстетики.

Таким образом, в работе Диакону дается ясная и аргументированная критика рационалистических коннотаций в понимании чувственности; вместе с тем, идея альтернативной эстетики, в основе которой лежала бы не-рационалистическая чувственность, т.е. идея эстетики «вторичных чувств» в книге не проработана с убедительностью и достоверностью; работа построена, скорее, на призыве к эксперименту в области этой эстетики «другой» чувственности. Тем не менее, концептуальная проработка выводов Диакону вносит существенный вклад в развитие новой аналитики чувственности.

### *Диссанайк Эллен. Homo aestheticus*<sup>7</sup>

Современная эстетическая теория находится под перекрестным огнем: «слева» ее атакуют различные науки (психология, биология, теория культуры, искусствознание), стремясь обосновать, что именно этим наукам принадлежит право пользоваться той концептуальной территорией, на которой стоит здание эстетики; но ее также атакуют и «справа», со стороны

---

<sup>7</sup> 1) См.: URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_alternative\\_names\\_for\\_the\\_human\\_species](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_alternative_names_for_the_human_species) (дата обращения: 01.11.11); 2) *Ferry Luc. Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique* / ed. by Grasset & Fasquelle. Paris, 1990; 3) *Dissanayake Ellen. Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. New York, 1995; 4) *Dissanayake Ellen. What Is Art For?* New York, 1988; 5) *Dutton Denis. Ellen Dissanayake «Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why» // Philosophy and Literature*. 1994. № 18. P. 204-210 (URL: [http://www.denisdutton.com/dissanayake\\_review.htm](http://www.denisdutton.com/dissanayake_review.htm) (дата обращения: 01.11.2011)).

самой же философии, обвиняющей эстетику в неадекватности философским проблемам, в связи с чем ее пытаются заменить медиатеорией, культурологией и прочими новомодными образованиями. Разумеется, ситуацию можно развернуть и в обратную сторону: где была бы что классическая, что современная философия, не заходи она на территорию эстетики; насколько качественно развивались бы теория культуры или психология без эстетической «пристежки»? Однако проблема перекрестного огня важна для самой эстетики: очевидно, что классическая (кантовская) и современная эстетика — совершенно разные образования не только по подходу, но и по предмету; очевидно что в эстетике есть не только академическая и собственно философская линии (разделение, почти неизбежное для большинства философских наук), но и линия арт-кураторская, которая с каждым годом все больше набирает теоретического веса.

Именно такое положение эстетики вынуждает обращаться к теориям, которые — удачно или нет — стараются переосмыслить основы эстетики. Это переосмысление может выражаться во введении новых концептов, новых концептуальных схем и ходов, которые обозначают новое проблемное поле, смещают прежнюю перспективу понимания, предлагают новую перспективу, которая может оказаться удачной (т.е. работающей, открывающей новые горизонты, продвигающей понимание) или неудачной.

Одним из таких концептов стал *Homo aestheticus*, «человек чувствующий», концепт, обозначающий принципиальный статус чувственности в понимании субъективности. XX век как никогда прежде был весьма плодотворным для введения различных *Homo*: более 30 различных *Homo* было введено в теории и литературе XX в. (прежние века были значительно более скромными в этом) [1].

Концепт «*Homo aestheticus*» был введен почти одновременно двумя авторами: французским философом Люком Ферри [2] и американской исследовательницей Эллен Диссанайк [3]. Для данного обзора была выбрана книга Диссанайк.

Эллен Диссанайк — профессор университета Вашингтона, автор книг и статей по проблемам современной эстетики и философии искусства. В 1992 году вышла ее книга «*Homo aestheticus*: откуда и зачем пришло искусство» [3] (далее — «НА»), выдержавшая 4 издания и переведенная на китайский и корейский языки.

«НА» состоит из Предисловий и семи глав: «Введение: почему видо-центризм?», «Биология и искусство: следствия хорошего настроения», «Сердце искусства: делать особенное», «Дромена, или Созданное: примирение культуры и природы», «Искусства как средства роста», «Пересмотр «эмпатической теории: психобиология эстетических откликов», «Стирает ли письмо искусство?».

В целом книга представляет собою своеобразный «заход» на территорию эстетического понимания чувственности, но со стороны этологии, биологии и философской и научной антропологии (последний аспект немаловажен для Э. Диссанайк, проведшей несколько лет в антропологических экспедициях в Шри-Ланка, Нигерии и Папуа Новой Гвинеи, что выразилось в богатых с точки зрения смысла и многочисленных примерах).

Уже в Предисловии к изданию 1995 года Диссанайк отмечает, что центральной идеей как «НА», так и книги «Для чего искусство?» [4] является то, что «искусство понимается как биологически развивающийся элемент человеческой природы, что является нормальным, естественным и необходимым» [3, IX], но если более ранняя книга, «Для чего искусство?», исследует вопрос, почему вообще должно существовать искусство, в чем его необходимость для индивида и общества, то основным предметом исследования «НА» является то многообразие способов, благодаря которым человеческое существо можно рассматривать как эстетическое и артистическое существо по своей сути. В этом аспекте Диссанайк выделяет три главных фактора — во-первых, что индивиды и культура меняются под воздействием практики; во-вторых, что одним из ключевых факторов является отношение естественного и культурного (для обеих сторон); в-третьих, что большую роль играет фактор притягательности необычного и экстра-ординарного, вследствие чего люди преднамеренно стремятся испытать или создать то, что выходит за пределы повседневной рутины. Другими словами,

Диссанайк утверждает, что можно констатировать универсальность стремления создавать искусство и получать от него удовольствие — универсальность, под которую подпадают все культуры. Однако искусство — это не только и исключительно продукт культуры. Представители естественных наук относятся к искусству как к чему-то полностью бесполезному; представители другого лагеря, простые любители искусства, «шарахаются от биологических и универсалистских объяснений искусства» [3, XIII]. Ни для кого не секрет, что большая часть наиболее актуальных и влиятельных современных критиков искусства давно «поставили крест» на священных некогда понятиях «изящного искусства» и «эстетической оценке», рассматривая эти понятия как «неадекватные, ошибочные, ограниченные, шовинистические и даже пагубные» [3, XV]. Все это приводит к тому, что современное искусство и современную жизнь лучше всего представить не через философию, социологию, психоанализ, но через призму человеческой биологической эволюции — подход, который должен, по мнению Диссанайк, разрешить противоречия между «естественниками» и любителями искусства.

В главе «Введение: почему видо-центризм?» Э. Диссанайк обосновывает идею связи биологических особенностей человека и необходимости создания и восприятия искусства. В работах антропологов, этологов, социобиологов по-разному раскрывается роль искусства в функционировании человека, однако не рассматривается необходимость существования искусства для развития человека, т.е. не принимается в расчет «гомо-эстетический» аспект искусства, не принимается в расчет вопрос, почему именно эстетическое удовольствие (и все, что связано с искусством) возникло в ходе человеческой эволюции, поскольку «объяснение того, для чего используется искусство, не объясняет, почему оно возникло» [3, 10]. Все это можно назвать «культурным материализмом», который рассматривает искусство просто как надстройку, сверхструктуру, в то время как на самом деле искусство — это не какой-то периферийный эпифеномен, а биологическая склонность всякого человеческого существа [3, 11]. Культурные и индивидуальные различия разъединяют людей; однако более сильным фактором развития человека является то, что люди в процессе эволюции объединялись как биологический вид. В социобиологии принято за аксиому, что индивиды развивались, преследуя то, что наиболее удачно соответствует их интересам. Люди являются животными по своей биологической сути — это и называет Диссанайк «видо-центризмом» (*species-centrism*): «Видо-центрический подход исходит из того, что мы осознаем, как долго длился период очищения Гранд-Каньона человеческой морфологии, анатомии и поведения, если сравнить это с тем относительно коротким периодом, когда культурная эволюция стала доминировать» [3, 15]. Культура сама по себе стала средством удовлетворения биологических потребностей человека, поэтому культура не занимается освобождением человека от биологических императивов; напротив, человек использует достижения культуры, чтобы удовлетворить биологические потребности.

В главе «Сердце искусства» Диссанайк на различных художественных, антропологических и биологических примерах показывает, что художественное поведение и реакции на него были спонтанными выражениями чувства безопасности и удовольствия, которое сопутствовало ему. С развитием культуры это выражение приобретает все большую символическую форму. В главе «Дромена» Диссанайк рассматривает смыслы, которыми наделяются художественные образы и подчеркивает, что образы отсылают либо к конкретным (например — пища) или абстрактным (плодородие) смыслам, «даже геометрические формы обычно «имеют смысл» и означают отдельные аспекты человеческого опыта» [3, 87], затрагивая в большей степени эмоциональную, а не познавательную жизнь человека (точно так же, как и дуализм тела и души в большей степени относится к «телу», чем к «душе»). Диссанайк рассматривает различные виды искусства (прежде всего — танец, музыка и поэзия), различную внешнюю атрибутику тела (прежде всего — одежду) под углом развития биологических функций тела. «Ритмическое погружение в повторяющиеся движения и звуки... вызывает экстаз или транс, являющийся важной составляющей репертуара поведения у *Homo aestheticus*» [3, 125] Ровно таков же механизм и ритуальных действий или драмы. Ритуал дает возможность не только делать что-то, но и контролировать то, что делаешь, а «контроль за по-

ведением повсеместно осуществляется людьми прежде всего для контроля чего-то неизвестного и непредсказуемого» [3, 126], но это контроль выражается в форме делать что-то большее, что не вписывается в повседневный тип действий; ритуал (например, похоронный ритуал) — всегда нечто большее, чем просто выражение скорби по утрате. Созерцание или же участие в каких-либо экстраординарных действиях может не столько выражать, сколько создавать экстра-ординарные эмоции. В любых представлениях — будь то шаманизм, театр, танец, ритуал — есть выражение этих экстра-ординарных эмоций.

Это позволяет сделать Диссанайк вывод относительно природы эстетического опыта. «Эстетический опыт — это наложение культуры на природу» [3, 131] в том смысле, что эстетическая оценка — это реакция не на природную составляющую предмета, а на «культурно» образованную форму предмета. В этом смысле можно сказать, что эстетический опыт основан на природных протоэстетических элементах; эстетический опыт — лишь один из вариантов опыта само-трансцендирования и дистанцирования. Важным для общества и культуры с точки зрения эволюции является не столько само искусство (которое, как правило, узко понимают), сколько создание чего-то особенного, и искусство — это лишь обычное и привычное наименование этого процесса.

Таким образом, утверждает Диссанайк, человек стал человеком, дистанцируя себя от природы; «естественное» становится все более редким и в каком-то смысле более дорогим, чем искусственное, однако именно дистанция составляет суть и «болеую точку» *Homo aestheticus*.

В двух последних главах Диссанайк рассматривает роль языка и процессов символизации в становлении *Homo aestheticus*. Основной идеей главы «Пересмотр «эмпатической теории» является утверждение, что мышление метафорами или аналогия играет существенную роль для человека, точнее, для «человека чувствующего» в его процессе дистанцирования. В этом вопросе Диссанайк опирается на т. н. «экологический подход к восприятию» Дж. Гибсона, точнее, на ту знаменитую часть его теории, которая посвящена аффордансу (т. е. «менящему» качеству объекта). Согласно Гибсону, восприятие аффорданса — это «процесс восприятия не ценностно свободного природного объекта, а ценностно богатого экологического объекта». Эмоция в этой экологии восприятия играет информирующую роль: функция эмоции — в том, чтобы оповещать организм, что ему нужно делать [3, 152]. В главе «Стирает ли письмо искусство?» рассматриваются модернистские варианты понимания искусства, а также отмечается, что в теориях целого ряда философов (теория коммуникативного действия Ю. Хабермаса, философия сознания Д. Деннета, телеологическая теория репрезентации Д. Папино) дается биоэволюционное объяснение человеческому интеллекту через соотношение языка, мысли и реальности. Диссанайк подчеркивает «скриптоцентризм» современных теорий эстетического опыта и в этом аспекте отмечает, что именно письмо «стирает» искусство (понятое не широко, т.е включая и ритуал, и игру, и общение) и потому необходимо отвернуться от «лингво-медиатизированной» идеологии. Здесь Диссанайк снова возвращается к центральной теме и отмечает, что эстетический опыт, *Homo aestheticus*, искусство — не нечто, привнесенное в культуру и жизнь человека извне или от избытка свободного времени, а «совершенно естественный, нормальный продукт человеческой деятельности... наравне с такими видами деятельности, как речь, работа, игра, любовь — все то, что следует каждому осознавать и развивать» [3, 225].

Итог, к которому подводит Диссанайк — в том, что *Homo aestheticus* — субъект, для которого важно следовать экстра-ординарному опыту, противопоставляя его всему обычному и повседневному; тот субъект, для которого важно превращать обыденное в необычное, испытывая при этом эмоциональное само-трансцендирование.

Будет нелишним обобщить те идеи, которые вводит Э. Диссанайк:

- искусство — это не просто продукт культуры, а вписанный в биоэволюцию человека инструмент эмоциональной жизни;

- культура — это средство удовлетворения биологических потребностей человека; противопоставление между «культурой» и «натурой» не совсем точно отражает биоэволюцию человека;
- эстетическая оценка — это реакция не на природное в предмете, а на «культурно» образованную форму предмета;
- дистанцирование — основная форма существования *Homo aestheticus*.

Работа «НА», по сути, построена вокруг неоднозначности противопоставления «культуры» и «натуры» и вокруг роли этой неоднозначности для «человека чувствующего». Следует признать, что теневой фигурой книги является формалистическая интерпретация искусства, т. е. роль формы (культуры, искусства) по отношению к материалу (природе). Формализм (в особенности русский формализм) ввел целый ряд новых и оригинальных концептов, объясняющих процесс «формовки»: остранение, видение, фабула, сюжет и прочие; отдельные моменты книги Э. Диссанайк выглядят как своеобразный перевод языка формалистов на язык биоэволюционизма. Также необходимо отметить и то, что для Диссанайк непреложным является тот факт, что искусство (даже в широком его понимании) связано с удовольствием — факт, который в эстетических теориях XX в. опровергался множество раз как через девальвацию эстетического удовольствия, так и через неадекватность этой идеи современным художественным практикам. В этом аспекте теорию Э. Диссанайк можно рассматривать как консервативный подход в современной эстетической теории (поэтому неслучайно Денис Даттон, крупная фигура в современной академической эстетике, отмечал, что книга Э. Диссанайк призывает к контрреволюции в нашем понимании искусства [5]).

Вместе с тем, теория *Homo aestheticus* Э. Диссанайк имеет большое значение для развития мировой эстетики по целому ряду причин.

Во-первых, эта теория позволяет рассмотреть процесс формирования чувственности через идеи биоэволюции. Эстетика в классическом ее варианте всячески дистанцируется от естественных наук, предпочитая развиваться за счет своих собственных философских ресурсов. Однако эти ресурсы уже к середине XIX в. были исчерпаны, в результате чего возникают «социология искусства», «психология искусства», «физиология искусства». В этом смысле книга Диссанайк на новом витке истории эстетики предлагает рассматривать эстетические проблемы через столкновение их с данными и результатами нефилософских наук.

Во-вторых, очень важно, что в этой книге чувственность рассматривается не в модусах различных эмоций или типов восприятия, а в философском смысле, т. е. как особая форма отношения, в которой проявляют себя процессы субъективности. В классической эстетике чувственность зачастую рассматривается лишь в аспекте оценки (т.н. чувственная оценка), результирующей чувственность. Однако в эстетике XX в. можно все чаще встречать обоснование той идеи, что не чувственность находит свое выражение в оценке, а, напротив, оценка есть лишь один из моментов становления чувственности. Книга Диссанайк имплицитно отстаивает именно этот, становящийся момент чувственности и наравне с другими эстетическими теориями чувственности вносит серьезный вклад в развитие новой теории чувственности в эстетической теории.

В-третьих, немаловажным достоинством книги является сам концепт *Homo aestheticus*, раскрытый не только на философском, но и на богатом антропологическом материале. Достоинство философской работы состоит, в том числе, во введении в философский лексикон новых концептов, в обозначении территории и «механики» этих концептов («что стоит философская книга, если в ней нет новых концептов?» — восклицал в свое время Ж. Делез, философ, создавший десятки ключевых концептов для современной философии). *Homo aestheticus* Диссанайк — именно такой философский концепт, имеющий значение не только для эстетики, но, хотелось бы думать, и для философии в целом.

Все это позволяет заключить, что работа Э. Диссанайк, знакомство с нею, развитие ее положений или оппонирование им скажется самым положительным образом на развитии эстетической мысли.

### *Рансьер Жак. Разделя чувственное*<sup>8</sup>

Жак Рансьер — один из ведущих французских философов XX в., профессор Университета Париж-VIII, автор целого ряда книг по современной культуре и эстетике. В книге «Разделя чувственное» он подводит своеобразный итог своим многолетним исследованиям проблематики чувственности в эстетике. Предлагаемая к рассмотрению книга интересна потому, что в ней автор открывает и развивает новые аспекты чувственности, которые позволяют ему представить эстетику в совершенно новом и неожиданном контексте.

Книга Рансьера «Разделя чувственное» состоит из трех самостоятельных, но связанных одной проблематикой, частей: «Разделение чувственного. Эстетика и политика», «Неудовлетворенность эстетикой», «Судьба образов». Единство проблематики заключается в обосновании нового, эстетического режима искусства, пришедшего на смену режиму изобразительному. При этом Рансьер не ограничивается сугубо художественными вопросами, но предпринимает попытку создания новой онтологии, ядром которой является чувственное и способности его организации (или, как это понятно из названия — его разделение), в качестве которых выступают эстетика и политика.

В первой части книги Рансьер обосновывает свое понимание коллективности и чувственности, и именно через эти понятия он доказывает фундаментальную связь между политикой и эстетикой. И та и другая, по Рансьеру, переводят опыт чувственного в смыслы и способности бытия сообщества, они представляют собой «типы сочленения способов делать, их зримые формы и способы осмысления их соотношений...» [с. 12]. Эстетика в таком случае определяет то, что может быть видимо, а политика — тот, кто обладает компетенцией видеть. Итак, в основе обеих — и эстетики и политики — лежат понятия коллективности и чувственности (о них более подробно — ниже), и так как связь коллективности и чувственности не очевидна, Рансьер начинает с обоснования эстетики в этом контексте. Эстетика в концепции Рансьера, во-первых, не связывается с трансцендентностью Идеи или Истины, во-вторых, не обладает этической функцией, в-третьих, не является исключительно личным и иррациональным опытом, но делает коллективность возможной, она специализируется на том, что создает новый тип субъективности: «Эстетические акты как конфигурации опыта, способные реализовать новые типы чувствования и вводить новые формы политической субъективности» [с. 11]. Но необходимо подчеркнуть, что эстетическое, являясь коллективным, не сводится к социальному, так как для Рансьера и коллективность предстает в новом свете. Он понимает ее как способ бытия вместе, не детерминированный никаким внешним фактором, а организующийся только исходя из своих внутренних мотивов, из разделяемого всеми способа чувствования. Следовательно, коллективность является у Рансьера эстетическим феноменом (не переставая при этом оставаться политическим — о разнице этих двух режимов Рансьер пишет в последней части книги).

Для обоснования нового понимания эстетики и того, почему теперь о ней нужно говорить в терминах коллективного, Рансьер делает краткий обзор того, как она понималась раньше. Так, он выделяет три режима идентификации искусства:

1) этический режим. В нем искусство непременно связывается с истиной, и ставится вопрос о его предназначении (то есть о результате). В этом режиме искусство не самостоятельно, так как служит целям других сфер. Пример такого режима — платонизм, где искусства отличаются друг от друга по их предназначению.

2) поэтический, или репрезентативный режим. В этом режиме искусства стремятся отделиться от других сфер деятельности, то есть обрести свою зримость. Это достигается за счет мимезиса, но мимезиса отличного от платонического. В этом режиме искусства отличаются друг от друга в зависимости от изображаемого, то есть в зависимости от объекта изображения. Так рождаются жанры, и, следовательно, понятие об изящных искусствах.

3) собственно эстетический режим. Здесь различие проводится не в рамках «делания», а в рамках «преподнесения чувствам», другими словами, смещается акцент с отношения ав-

---

<sup>8</sup> Рансьер Ж. Разделя чувственное. СПб., 2007.

тор — произведение на отношение произведение — реципиент. Теперь то, благодаря чему определялось, что является искусством, а что — нет, зависит не от техники и не от объекта изображения, а от принадлежности к определенному способу чувствования. Эстетика в этом режиме «...отделяется от осознания прагматических «способов делать» и концептуализирует «способы чувствовать»» [с. 56].

Кризис изобразительного режима и необходимость перехода к эстетическому режиму Рансьер связывает с тем, что искусство стремилось найти независимую идентификацию, то есть свободу от всех других дисциплин (прежде всего — этики и гносеологии). Стремление представить искусство как нечто совершенно особенное, находящееся вне каких-либо иерархий, независимое от функции подражания или прагматики, присуще модерну, политический провал которого выявил телеологическую подоплеку этой модели (эстетика была направлена либо на достижение идеала, либо на воспоминание о катастрофе). В этом контексте Рансьер критикует Бадью, который, по его мнению, стремится обособить эстетику от всех других дисциплин за счет того, что приписывает ей производство собственной, эстетической идеи. Для Рансьера действительно революционным ходом является постмодернизм, объектом которого становится уже не идеал модерна в виде «нового и лучшего человечества», а анонимность («готовность показывать кого угодно»), открытая механическими искусствами (фотографией и кино). Открытие анонимности меняет ракурс восприятия, производит «переоценку ценностей», как в искусстве («обыденное становится прекрасным как следствие подлинного» [с. 36]), так и в науке (понятие о веке масс) и в мировоззрении в целом. Рансьер приходит к выводу, что именно эстетика и ее проблематизация чувственности, вырабатывает новую рациональность, смещая акцент на частные элементы истории.

Во второй части книги, «Неудовлетворенность эстетикой», Рансьер объясняет то, почему эстетика находится в кризисе (закрывающемся в ее неспособности объяснять искусство), чем отличается она от политики, и что представляет собой чувственность. Отвечая на первый вопрос, Рансьер связывает кризис с отказом от миметической функции искусства, с тем, что искусство прекратило существование как целое, как искусство «вообще». Поэтому эстетика больше не является дисциплиной, рассуждающей об искусстве, а представляет собой «специфическое отношение между практиками, формами зримости и модусами умопостигаемости» [с. 55]. Как мы уже говорили выше, этому определению соответствует и искусство и политика, но разница в том, что политика создает из разрозненного материала целое, она определяет общность, а искусство вносит первоначальный беспорядок, меняя акценты, так, чтобы переориентировать сложившуюся систему: «...оно определяет художественное по его принадлежности к иному чувственному средоточию, нежели средоточие господствующее» [с. 71]. Эстетика в этом смысле представляет собой метадискурс искусства и политики, являясь территорией их диалога. Таким образом, эстетика основывается на внутреннем диссонансе, на постоянном «взаимоперетекании» искусства и неискусства, обыденного и возвышенного, а это значит, что невозможна автономия искусства как таковая, так как будучи автономным, оно оказывается замкнуто на самом себе.

Более подробно логику диссонанса Рансьер рассматривает на примере Лиотара и его эстетики возвышенного. Лиотар, вслед за Кантом, понимает искусство как территорию между чувственностью и разумом, но в концепции Канта оно гармонизирует противоречия того и другого, открывая в свободной игре воображения новую форму самостоятельности, так как прекрасное не являлось ни объектом познания, ни объектом желания. Для Лиотара же, наоборот, в искусстве рассудок и воображение сосуществуют в форме несогласия, и объект их несогласия — непредставимое. Непредставимое — это то, на что наложен запрет изображения, так как в нем чувственное и умопостигаемое взаимоисключают друг друга, это «опыт фундаментального расхождения между чувственной материальностью и мыслью» [с. 150]. Только у Канта их конфликт разрешался переходом чувственности в этическую сферу, а у Лиотара уже разум признает свою несостоятельность приблизиться к материи, осознать чувственный опыт. На этом «диссенсусе» Рансьер предлагает построить эстетику, утверждая, что именно в нем залог его единства: «Уже в самом сердце эстетического согласия и покоя



лежит диссенсус, разрыв определенного согласия между мыслью и чувственным» [с. 127]. Рансьер называет эстетический опыт идеальным равенством, так как диссенсус невозможно универсализировать, к нему невозможно прировнять. Противоположностью ему является, конечно же, консенсус — стратегия, осуществляющаяся за счет этики, благодаря чему современность приобретает телеологическую окраску (оно постигается как «...время, посвященное осуществлению некоей внутренней необходимости» [с. 154]). Итог всего размышления заключается в том, что чтобы выйти из ситуации консенсуса (и диктатуры единичного начала), необходимо осознать «грязность» искусства, «отвергнуть фантазм о чистоте политического и художественного, то есть избавить их от любой телеологии времени» [с. 154].

В последней части книги, «Судьба образов», Рансьер подходит с другой стороны к вышеизложенной проблеме диссенсуса, проблеме недогматичного единства. Он предлагает исследовать понятия образа и его место в эстетическом режиме искусства. Образу в этом режиме, как считает Рансьер, присуща инаковость, то есть он не может быть мимезисом в традиционном смысле слова, он не может быть подражанием оригиналу, а всегда подразумевает искажение, сдвиг, несходство. Любимыми примерами для Рансьера в этом случае являются кино и фотография. Кино благодаря монтажу позволяет сочетать говоримое и видимое, создавая необычную логику не-причинно-следственных связей (пример ничтожества причины в «Гражданине Кейне»). Фотография же для него важна тем, что она выражает, как говорит Рансьер, «...способ, каким говорят или безмолвствуют сами вещи» [с. 167]. Здесь он опирается на работу Р. Барта «Camera Lucida», в которой фотография представлена как поле взаимодействия значений (*stadium*) и чистого переживания, аффекта (*punctum*). И тот, и другой пример позволяют говорить об эстетике как о территории взаимодействия совершенно разнородных (несоразмерных) элементов, причем общность их не связана с редукцией к общему знаменателю: «С одной стороны, образ есть несоизмеримая самобытность, с другой — операция приведения к общности» [с. 183]. Примером такого функционирования образа является «разъединительное соединение образов Годара» в «Истории(ях) кино», где в основе монтажа лежит не «временное определение телеологии», а «дистанция по отношению к определенной форме общей меры» [с. 183].

Рансьер полагает, что этот пространственный критерий, в противоположность временному, позволяет построить образ, свободный от иерархий и рациональной схемы подчинения мысли и чувства «общей мере», то есть причинно-следственной связи, логике («Изображать значило доводить до наивысшей чувственной выразительности мысли и чувства, в которых проявлялась причинная связь, и, кроме того, пробуждать особые аффекты, усиливающие восприятие этой связи. На этом подчинении «образа» «тексту» в мысли поэмы основывалось также соотношение искусств, руководимых им как законом» [с. 187]). Следовательно, образ в эстетическом режиме представляет собой то, что в отношении политики Рансьер называет диссенсусом, а в отношении современности в целом — паратаксисом, что есть «хаотическое соположение, великое смешение, безразличное к значениям и материальностям» [с. 190], закон которого заключается в отсутствии всякой меры. Зачем такие изощрения ума? Затем, чтобы избежать двух неминуемых альтернатив, — шизофрении или консенсуса, — которые грозят обществу после утраты «общей меры»: «Эстетическая мера искусства должна выстраиваться ... как мера противоречивая, питаемая великой хаотической мощью разрозненных элементов, но тем самым и способная отделять этот хаос — или эту «глупость» — искусства от ужасов большого взрыва и оцепенения большого согласия» [с. 192]. Спасением от того и от другого, и выражением великого паратаксиса Рансьер предлагает считать фразу-образ. Особенность ее заключается в том, что она перевертывает соотношение мысли-чувства в образе. Фраза (то есть означивание) выполняет роль материала, она придает плотность, олицетворяет пассивность, а образ является «активной силой перемены режима»: «...(фраза-образ) — единство, в котором хаотическая сила великого паратаксиса раздваивается на фразирующую силу непрерывности и изображающую силу прерывания» [с. 193]. Можно сказать, что этот синтаксис есть монтаж, примеры которого Рансьер подробно описывает, выделяя два способа объединения образов: путем столкновения и конфликта (который от-

крывает «другой порядок мер»), и через механизм тайны (которая создает родство между несопоставимыми элементами) [с. 201].

Подведем итоги. Сходство и «общая мера», как бы их не критиковал Рансьер вначале книги, признаются все-таки необходимыми, но проявляют особенный характер, так как их критерий перестает быть этическим (Рансьер провозглашает «неосимволическую и неогуманистическую эпоху в искусстве»), а становится эстетическим (то есть равенство в хаосе). Организующим началом этого единства является медиум, который понимается уже не как средство изображения, а как территория эксперимента: медиум — это «поверхность равенства способов делания, присущая различным искусствам, идеальное пространство сочленения этих способов делания и форм зримости и умопостигаемости, определяющих то, каким образом они могут мыслиться и рассматриваться» [с. 216]. Так провозглашается «грязность» искусства, и в этом, пожалуй, главное отличие Рансьера от многих авторов, так как он признает, что у искусства нет ничего принципиально «своего», что это некая идеальная площадка для эксперимента. Огромная роль медиума заключается в том, что он является и связующим элементом (то, что в изобразительном режиме отводилось трансцендентной идее), и предельно демократичным средством выражения. В связи с этим Рансьер заново поднимает проблему неизобразимого, которая перестает быть проблемой в эстетическом режиме, где не может возникать противоречий между чувственным и умопостигаемым. Теперь мерой всего становится медиум: «Когда свидетельство должно выразить опыт нечеловеческого, оно естественным образом находит уже сформированный язык становления нечеловеческим, язык тождества человеческих чувств и нечеловеческих движений. Это тот самый язык, которым эстетический вымысел противоположен вымыслу изобразительному. В строгом смысле можно было бы сказать, что непредставимое сосредоточено именно здесь — в невозможности для некоторого опыта высказываться на своем собственном языке. Таков отличительный признак эстетического режима искусства — принципиальное тождество собственного и несобственного» [с. 254].

Таким образом, в книге Рансьера дается оригинальная трактовка чувственности через новые концепты — диссенсус, непредставимое и другие. С помощью этих концептов осуществляется отказ от классической, репрезентативной модели чувственности и от идеала консенсуса между чувственным и рациональным. Эти идеи Рансьера несомненно важны и актуальны для современной аналитики чувственности в эстетической теории.

### ***Хюбнер Бенно. Произвольный этос и принудительность эстетики***<sup>9</sup>

Бенно Хюбнер — профессор философии университета Сарагосы, автор книг «Задолжавшее себе будущее» [1], «Де-проецированный человек. Метафизика скуки» [2], а также многочисленных статей и эссе. В работе «Произвольный этос и принудительность эстетики» [3] рассматривается, каким образом эстетическая проблематика и, в первую очередь, проблематика чувственности входит в современный этический дискурс, каким образом именно через чувственность происходит «компенсация недостатка этоса» и какова роль эстетической теории в этом взаимопроникновении этической и эстетической проблематики.

Как и многие философы нашего времени, Б. Хюбнер констатирует наличие серьезных проблем, связанных с самоопределением человека в современном мире и ставит неутешительный диагноз современной культуре, завершающей разыгрывание исторического сценария поочередного распада всех типов ценностной интеграции социокультурного мира — мифа, религии, идеологии. В мире, где девальвирован авторитет истины, где больше не действует должное, где утрачены трансцендентные смыслы, где потеряны и цели и стремление к ним, в обществе, организованном по принципу функциональной целесообразности, вместо сообществ экзистенциально обеспокоенных личностей, создающих свой мир этоса, эстетизиса, гносиса, религии, появляется некое гетерономное образование деиндивидуализированных автономных людей, эгоистических «Я», разгоняющих скуку своей

---

<sup>9</sup> *Hübner Benno*. 1) *Die selbstverschuldete Zukunft*. Wien, 1997; 2) *Der de-projizierte Mensch. Metaphysik der Langeweile*. Wien, 1991; 3) *Хюбнер Бенно. Произвольный этос и принудительность эстетики*. Минск, 2000.

вполне материально и экономически обеспеченной повседневной жизни при помощи искусственного стимулирования желаний и новых ощущений и перемещения своего сознания в виртуальную сферу. Распад системы ценностей, утрата индивидуальности, кризис идентичности современного человека, который больше не воспринимает себя как целостное существо в целостном мире — это, по мнению Б. Хюбнера, абсолютно взаимосвязанные вещи. Возникает вопрос, существуют ли еще основания для воссоздания утраченной целостности человека и культуры или нигилистический автономный человек лишен перспективы выхода из состояния бесцельного и бессмысленного существования? Б. Хюбнер посвятил свое исследование поиску ответа на эти вопросы в границах теории.

Автор ведет рассуждение в системе координат, осями которой являются *скука* (бесцельность, бездействие) и *цель* (задающая импульс направленного движения, стремления к преобразованию). Между этими осями располагается человек в двух главных ипостасях своего проявления (то есть выхода за границы внутреннего «Я») — это его *этическая* и *эстетическая* направленность. Хюбнер специально подчеркивает принципиальное различие *этоса* как фундаментального принципа экзистенциального отношения человека к миру и *этики* как совокупности правил совместной жизни людей. *Этос* — вертикальную перспективу *смысла*, он трактует как метафизическую потребность Я относиться к Другому (смыслу, ценности) так, чтобы Другое получало бы возможность определять само Я в его чувствах и действиях. При этом возникает напряженная коллизия между универсальным *Должным*, производимым *Этосом*, и имманентным движением воли автономного Я, посредством которой оно хочет транслировать себя во что-то иное (пусть даже в психическое Ничто, обозначающее ницшеанский солипсистский этос Сверхчеловека) [3, 26-45].

Эстетического человека Б. Хюбнер, вслед за С. Киркегором, определяет как «Я», которое хочет быть равным самому себе, оставаться в своих границах, наслаждаясь самим собой, ибо поскольку для него нет цели в мире, он сам становится для себя целью [3, 60-62]. Поэтому эстетическое спонтанно и первично, а этическое надстроено и стремится ограничивать эстетическое. Сначала Хюбнер исходит из традиционного понимания *эстетического* как чувственного восприятия и доставляемого им психического возбуждения. Из такой трактовки следует распространенная и разделяемая автором точка зрения, что современная культура представляет собой эстетизированное мировоззрение и культурную практику нигилистического человека.

Но весь дальнейший ход рассуждений автора показывает, что экспансия эстетического стала следствием ущербного, одностороннего сведения его сути к чувственному восприятию. Хюбнер не соглашается с крайними проявлениями пан-эстетизма, полагающего, что и этика, и истина являются эстетическими категориями (как например, утверждают В. Вельш и Ж. Лиотар). Всякие границы, указывающие на специфику эстетического, стираются, если эстетическими категориями оказываются «видимость», «подвижность», «беспочвенность», «парение» и т.п. Поэтому для Б. Хюбнера эстетическое все же — не всякое чувственное восприятие, или эффекты чувственного воздействия, на которых строятся так называемые эстетика очарования и эстетика обольщения, эстетика развлечения, на поле которых работают реклама, пропаганда, индустрия моды, различные формы разрешенного эксгибиционизма и т. п. По мнению автора, подобные трактовки способствуют дискредитации эстетики как философской дисциплины. Он уточняет свое понимание эстетического как активно чувственно воздействующего, «самоизвещающего аффицируемого бытия» (*selbstreferentielles Affiziertsein*).

Предложенные Хюбнером трактовки *Этоса* и *Эстетики*, казалось бы, никак не могут быть сведены вместе в целостность существования современного нигилистического эгоиста-эстета. Но задачей данного исследования является анализ возможного взаимодействия этического и эстетического, поэтому автор находит оригинальный ход к обнаружению их взаимной дополнительности.

Рассмотрению этого вопроса посвящены две главы книги, которые называются «эстетическая компенсация недостатка этоса» и «обоснование этического в эстетическом». Оправданной точкой рассуждения Хюбнера об источнике побуждения к действию благополучно-

го нигилистического человека является понятие *скуки* как осознания мира, лишённого событийности с замедленным течением времени, которое человек переживает как невыносимую психическую пустоту. Естественным желанием освободиться от этого гнетущего состояния будет выход за пределы собственного «Я» ради того, чтобы ощутить движение жизни, обострить чувство жизни, наполнить свое существование эмоциями, переживаниями. В противном случае может показаться, что человек существует зря, что он не нужен, лишний в этом мире. Таким образом, «Я» побуждается к тому, чтобы трансцендировать себя в Другое ради себя самого, обретения чувства своего существования, ради того, чтобы воспринимать мир в качестве событий и быть в них вовлеченным.

Будучи вовлеченным в событийность, «Я» начинает активно взаимодействовать с миром и вот тут зарождается новый уровень деятельностной мотивации. Возникает потребность в упрочении тех состояний мира, которые вызывают позитивную вовлеченность, а это требует способности не только непосредственно чувственно воспринимать мир, но и соотносить свои восприятия с идеями, идеалами лучшего устройства этого мира. Хюбнер отмечает, что «лишь на основании совместной игры чувственного восприятия и идеального представления, а также вызванного ими аффицирования деятельность возможна в смысле определения цели... и в смысле мотивации» [3, 117-118]. Отсюда следует, что «вовлеченность в мир посредством представлений о нем является мотивацией действий, первичной целью которых оказывается преодоление психической озадаченности» [3, 121]. Так происходит то, что «человек, живя ради своего «Я», то есть ради эстетического, может одновременно существовать и действовать ради Другого, то есть желаемое конвертируется в долженствование» [3, 124].

Далее Хюбнер раскрывает глубину понимания эстетического не только как чувственного восприятия некоей данности, но и как духовного представления мира в развитии его возможностей, то есть по существу создания неких эстетических идеалов, которые могут провоцировать и негативные отношения к реальной данности мира. После этого человек уже начинает нуждаться в приближении к образу идеального, более красивого, надежного и безопасного мира. Следовательно, он начинает действовать уже не только ради возбуждения своей психики, он становится аффицируемым уже самим миром, Другим, вырывается из плена своего «Я», чтобы изменять мир, то есть действовать ради Другого, но при этом он это делает также и ради себя [3, 126-127]. Но теперь уже получается, что Другое представляет ценность для «Я» не потому, что «Я» нуждается в нем, а потому что у самого «Я» появляется потребность в нем. Иными словами, Другое, как цель становится «средством удовлетворения мета-физической потребности «Я»» [3, 129]. Значит, здесь уже действует не принудительность Этоса как универсально должного, а метафизически необходимая целевая причина бытия и деятельности, как экзистенциальная потребность человека существовать не ради удовлетворения собственных потребностей, а ради аффицированного переживания себя в своем бытии-вне-себя, призванного к высшему, всеобщему [3, 129-130].

Таким образом, Б. Хюбнер показывает, что переход из эстетического в этическое происходит тогда, когда эстетическая радость превращается в этическую радость трансценденции. Но возможен ли такой переход для современного нигилиста-эстета?

Обратившись к историческому опыту, автор показывает, как человечество преодолевало давление внешнего принуждения в лице могущественных сил природы, церковных догматов, социального порабощения, идеологического закрепощения. Освобождение от долженствования, от Этоса, дало видимость свободы, но и утрату смысложизненных ориентиров. Человек стал истолковывать себя, исходя из своих желаний. Производство желаний, новых соблазнов стало содержанием искусственного эмоционально-эстетического игрового наполнения пространства прихоти: — «там, где истины не очаровывают, ОЧАРОВАНИЕ становится единственной истиной», на которую работает современное искусство [3, 147]. На что же остается надеяться? Бенно Хюбнер завершает свое исследование совсем не оптимистично звучащим выводом — нам доступны лишь переживания виртуальных миров и эстетических отголосков прошлой истории переживаний людей — «Вот вежи нашей 2000-летней христианской и постхристианской истории: утешение потусторонним раем как компенсация земной

юдоли. Затем утешения земные, сделавшие рай излишним, И, наконец, сегодняшнее бегство от Я в киберпространство» [3, 149]

**Грякалов А. А. Письмо и событие**<sup>10</sup>

А.А. Грякалов — профессор РГПУ им. А.И. Герцена, философ, эстетик, писатель; автор книг «Структурализм в эстетике» [1], «Эстезис и логос» (The Edwin Mellen Press. New York, 2001); «Письмо и событие» [2], многих статей и эссе по проблемам эстетики и философии культуры, автор нескольких романов и рассказов.

В книге «Письмо и событие. Эстетическая топография современности» А.А.Грякалов разрабатывает принципиально значимые для понимания современности отношения эстезиса и логоса, концептуализированные в эстетике события. Автор рассматривает панораму и эволюцию культуры современности в пространстве взаимодействия философской эстетики и авангардного эстетического опыта: таковы отношения кубофутуризма и русской формальной школы, чешского структурализма и сюрреализма, французского структурализма и литературы «новых романистов». Завершающим этапом тенденции является актуализация единой последовательной проблематики формы — структуры — текста: эстетический опыт и рефлексия «сходятся» в проблематике *письма* (Ж. Деррида), истоки понимания которого укоренены в отечественном опыте исследования литературности и поэтического языка. Топологически понимаемое событие наследует идеи М.М. Бахтина (диалог), А.Ф. Лосева (символ), идеи русских евразийцев («месторазвитие» и «персонология»).

А.А. Грякалов трактует *событие* как *место сборки* символического и предметного, эстезиса и логоса, как «сборку» субъекта в момент выстраивания смысла, когда взаимно актуализированы чувственно-телесные интуиции и рефлексии эстетического опыта [2, 7-9]. По мысли автора, событие определяется, прежде всего, его эстетической топо-графией, то есть местом, расположенностью. Так же, как и многие современные философы, Грякалов полагает, что эпистемология *современности* находится на завершающем этапе, а вместе с ней и *человек эстетический*, так как безудержное преувеличение им собственной значимости оборачивается на деле забвением самого себя [2, 13-14].

Событие современности характеризуется чувственной представленностью и рефлексивной определенностью, находится в «пространстве-между», в пространстве встречи и понимания — «Событие — действительность поименованная, символически освоенная, но не присвоенная господствующим языком, дискурсом или парадигмой» [2, 34]. Исходная установка на чувственное взаимодействие с миром удерживает метафизику от ухода в пространство понятийного понимания в пределах предметно-смысловой напряженности, интенсивного проживания, представления, дискурсивной практики. Современная метафизика события генетически соотнесена с формо-телесными интуициями, поскольку именно они дают присущую эстетическому видению точку схватывания соотношения целостности, смещений, деталей. Эстезис соединяет *физическое* событие и *метафизическое* поименование, соединяет органическое и символическое в непрерывности времени и конкретности места [2, 88]. Автор показывает как, начиная с архаической культуры и далее в истории, эстетическое восприятие полагалось как постижение («схватывание»), а понимание не отделялось от восприимчивости и даже обоняния, ведь даже этимологический анализ слов, соотносимых с эстезисом, говорит об одновременности присутствия ощущения, узнавания, понимания и символизации [2, 88-89].

Вместе с тем А.А. Грякалов отмечает, что специфика эстезиса состоит вовсе не в чувственной экстаичности, поскольку в экстаисе, равно как и в случае предельного аскетизма, происходит выход за пределы и тогда событийность утрачивается. Вопрос о соотношении экстаза, аскезы и эстезиса чрезвычайно важен: мимесис направлен на объективирование, эвоцирование и восприятие, а экстаз и аскеза на создание сверхчеловеческого и нечеловеческого. Событие бытия свершается именно в пределах между этими (экстазиса и аскезы) полюсами. Более того, концентрация интенсивности переживания в эстетическом событии уве-

<sup>10</sup> Грякалов А.А. 1) Структурализм в эстетике. Л., 1989; 2) Письмо и событие. СПб., 2004.

личивается за счет того, что отдельные силы, представленные вместе, способны воздействовать друг на друга таким образом, что энергия разрушения умалывается, и конец одного переживания становится началом другого, благодаря чему *человек эстетический* ощущает себя как существо пересекающихся потоков интенсивностей [2, 125]. Тайна существования накапливается в пределах телесного и заключена в них, а процесс ее разгадывания окрашен магическим очарованием погружения в поэзис.

Восприятие поэтической формы выходит из обычного автоматизма привычки, узнавания и даже приобретает черты бесконечно развертывающегося *неличного переживания*. Исходная установка эстетики на чувственное взаимодействие с миром удерживает мысль в интенции особой предметно-смысловой соотнесенности в границах поэтической формы. Эстетическое событие обеспечивается и стимулируется формой, которая открывает простор для игры с реальностью, для осуществления нового свободного восприятия, *видения* заново открывающего мир. *Человек поэтический* входит в ситуацию чистого проживания, а художественная форма переживается в таком случае наиболее отвлеченно. На примере русского футуризма, имеющего в своей основе антропологическую константу, автор показывает, что так называемая *заумь* появилась в нем во имя создания интенсивности проживания, культивирования чувственности. «Поэтический язык находится как бы в *пространстве — между — между* жизнью как ценностью и ценностью как жизнью» [2, 150]. Сфера ценностей становится местом встречи поэтического и практического. Поэтический язык вводится в социальное пространство и помещает интенсивное переживание в контекст, так создается предельность события, в котором понятия, символы и чувства начинают балансировать в границах предметно-смысловой напряженности.

Автор многократно подчеркивает недопустимость одностороннего сведения эстетического, художественного события либо к актам индивидуального восприятия, психофизиологической возбудимости (что необоснованно возвеличивает роль воспринимающего сознания), либо к власти языка. Солидаризируясь с М. Бахтиным, автор утверждает, творческое сознание автора-художника не совпадает с языковым сознанием, поэтому надо прежде всего понять имманентную логику, ценностно-смысловую структуру и контекст, в котором протекает творчество [2, 171-172]. А.А. Грякалов, говорит о том, что *человечность* состоит в превосходении, т. е. создании несоизмеримой с обыденностью энергетики как особого рода бесконечной субъективности. Субъект утверждает себя («субъект как пафос»), но пафос не случаен, он вызывает определенный тип чувствования, распределенного и соответственно определенного в пространстве. Иными словами, субъективность может быть соизмерена глубиной чувства и его топологической расположенностью в культуре.

Обращаясь к анализу феномена телесности, А.А. Грякалов отмечает, что и здесь необходимо понимать, что в эстетическом событии мы имеем дело не с психофизиологической телесностью, а с такой, которая сама представляется как нечто трансцендентное (смерть, рождение, стихию, безумие и т. п.). В противном случае произойдет то, чему мы являемся свидетелями в современном мире, когда «взбунтовавшаяся телесность развертывает себя горизонтальной плоскости мира, центром которого становится человеческое тело». Новая телесность увлекает за собой душевное и духовное начала существования, становится не прозрачной для духа, порождая трагедию «неукорененного», непредсказуемого существования [2, 200-201]. Эта квази-телесность становится темницей желаний, нереализованных в жизни, и начинает претендовать на собственную свободу и собственный дискурс. Но поскольку ее метафизические горизонты отсутствуют, предельность ее напряжения заканчивается обрывом.

Обратившись к рассмотрению проблемы художественного творчества, А.А. Грякалов значительное место в книге отводит раскрытию и философско-эстетическому анализу взглядов писателя и философа первой половины XX века С. Кржижановского, который в отличие от современных философов пытался не противопоставлять произведение и текст, а напротив, связывать их, показывать их взаимопроникновение. Он говорил об энергичной и эмоциональной наполненности таких состояний, как страх, ужас, абсурдность существования, и о том, что творчество — помещая страх в границы эстетического события, выводит человека

из-под угрозы, освобождает от страха [2, 211-216]. Таким образом, самоценность художественного усилия возвращает ценность всему существующему, а собственно «письмо создает актуальные способы проживания и организует особый внутренний опыт» [2, 228].

Соответственно раскрывается и роль автора в процессе художественного творчества, когда телесность становится текстом, — будучи собирателем и хранителем царства между-мирия, автор становится единственным героем места эстетического события — созерцателем происходящего, где прорисовываются контуры смыслов [2, 243], но и строителем иного, осмысленного мира, в котором энергетика переживаний не просто пережита, но и структурирована [2, 261].

А.А. Грякалов показывает, что проблематика эстетического события вызревает на протяжении всего XX века, захватывая все новые территории мысли (от рассмотрения самого художественного произведения (текста) к анализу творчества, а затем художественного восприятия (чтения), прослеживает как из глубины структурализма открывается путь к феноменологии, а затем к герменевтике восприятия. Он обращает внимание на то, что семиотический подход к искусству лишил его антропологической наполненности и живости, поэтому не случайно структуралисты почувствовали необходимость возвращения к антропологическим горизонтам теории — так, К. Леви-Стросс заговорил о необходимости мифологического аспекта рассмотрения искусства, соединяющего чувственное и рациональное начало человеческого бытия, чтобы увидеть как функционируют в эстетическом пространстве и нерелективные слои психики. Движение структурализма в сторону психоанализа, философии жизни, герменевтики. Грякалов трактует как жест в сторону воссоздания исходной полноты переживаемого события. Так, «Ж. Лакан, исследуя бессознательное, акцентировал внимание на процессах его символической структуризации и не признавал противопоставления аффекта и смысла, поскольку исходил из символического характера бессознательного» [2, 372-373], ибо считал, что строй внутренней речи неотделим от чувственного мышления, а обращение к глубинным слоям чувственного мышления (состоянию «предобразности») в творчестве является восхождением к высшим ступеням сознания — таким образом, закономерности «борьбы» языковой структуры и субъективной активности индивида предстают как основа творчества [2, 375].

В последней главе книги, названной «Возвышенное и «новый гнозис». Событие существования» Грякалов делает вывод, что в конце XX столетия почти к каждой из позиций современности может быть добавлена эстетическая характеристика. Исходная соотнесенность *эстезиса* и *логоса*, существующая в начале лишь интуитивно-целостно, неразвернуто, в конце века предстает как осознанный феномен. Вся полнота и актуальность эстетической проблематики в современной философии и эстетике, по мнению А. Грякалова, разворачивается именно в контексте проблематики эстетического события [2, 392-393]. Причем, по мнению автора, тенденция взаимопроникновения эстетического опыта и рефлексии такова, что они все более проникают друг в друга. Автор показывает, что современность зарождается из чувства возвышенного. Возвышенное приобретает абсолютные — до-категориальные — характеристики. Находящаяся на периферии классического философского сознания искренность оказывается в центре субъективности — опыт возвышенного позволяет субъекту чувствовать себя. Возвышение Я осуществляется во имя того, что его превосходит: Я возвышено во имя творчества. Возвышенное маркирует событийность — интенции опыта и рефлексии ориентированы друг на друга. В конечной фазе прообразом философии постмодерна выступает именно рефлексия эстетического.

Реконструируя линию развития культуры XX века от А. Арто, футуризма и сюрреализма к Ж. Деррида, Грякалов показывает как театр жестокости стремился к наполненному энергией проживанию представлению чистого становления через телесную данность. Если Ж. Деррида пришел к выводу о том, что письмо первично по отношению к языку, так как представляет игру наслаждением, делая его и отсутствующим и присутствующим [2, 416-417], то современная герменевтика раскрывает процесс разворачивания письма в *событие чтения* [2, 426].

Таким образом, А. Грякалов приходит к выводу, что «эстетика события оказывается обращенной к тому самому феномену, в котором парадоксально сходятся чувственно-телесные интуиции и рефлексия... Значимость события состоит в его постоянном устремлении за пределы не только мыслимого, но и представленного. В постижении события мысль предстает себе самой как интенсивность усилия созерцания и вследствие этого сама для себя становится событием... и понуждает отыскивать соответствующие формы выражения, обращая эстетический опыт к интенсивному поиску новых форм чувственно-телесного интуирования. В конце концов, можно сказать, что в эстетике события опыт и рефлексия имеют дело с собственной своей природой и собственными возможностями». Таким образом, эстетика события, открытая и суждениям и чувствам, открытая самому происходящему, вписана в интересы жизненного мира [2, 442-443].

Разрабатываемая А.А. Грякаловым эстетика события дает возможность конструктивно соотнести феноменолого-онтологическую и формально-структурную линии современной эстетики, совмещая экзистенциальные и дискурсивно-символические интенции эстетического знания. Автор убедительно, с привлечением всего корпуса эстетических исканий XX века (и теоретических и художественных), показывает, что перспективы философско-эстетической мысли будущего высвечиваются в горизонте взаимного проникновения эстезиса и логоса, чувственного, телесного и духовного, а это значит, что в XX веке не произошел разрыв с кантовской эстетикой, как это пытаются доказать многие современные авторы.

Опыт эстетического продолжает действовать в режиме производства — социума, идеологии, чувственности, субъективности. Политика, экономика, история, нравственность, социальные прехты, тема идентификации, проблема «гендер и нация» — все стянуто к эстетическому «проживанию» и соответствующей рефлексии. Постсовременность сохраняет особого рода целостность благодаря эстетическому как той данности, в которой чувственно-телесное интуирование соотнесено с актуальными концептами мысли.

### ***Савченкова Н.М. Альтернативные стили чувственности: идиосинкрязия и катастрофа<sup>11</sup>***

В современной литературе по эстетике проблематика чувственности занимает довольно странное место: сам этимон эстетики подразумевает обращение к месту и статусу чувственности, что и происходит, но, как правило, в виде спорадических замечаний. Увы, но прицельная аналитика чувственности с точки зрения эстетической теории все чаще подменяется трюизмами о чувстве, взятыми из меланжа психологии, физиологии и философии. В этом контексте рассматриваемая книга стоит в ряду тех немногих, но все же набирающих ход современных исследований, для которых чувственность есть первейший предмет аналитики.

Н.М. Савченкова — профессор СПбГУ, доктор философских наук, автор трех монографий и целого ряда статей по вопросам философского и психоаналитического толкования чувственности.

Книга «Альтернативные стили чувственности» [1] состоит введения, шести глав и постскриптума. Во Введении — небольшом, но важном для понимания замысла и стилистики самой книги — обозначается основной контур, в пределах которого будет развиваться интеллектуальное приключение книги: чувство, понятое, однако, не в его уникальности, непознаваемости или непередаваемости знания о нем, а в его всеобщности, в том его модусе, когда оно затрагивает «истину в самом серьезном смысле этого слова». В таком подходе — залог того, чтобы сохранить философскую дистанцию по отношению к проблеме и не впасть в психологические трюизмы (мол, у каждого — свой мир чувств, и генерализация чувственности — лишь праздная утеша). Дело не в том, чтобы найти нечто неповторимое в чувственном опыте, но в том, чтобы найти то в этом опыте, что проблематизирует человека чувствующего. Такова первая установка обращения к анализу чувственности: «Формируя и проживая аф-

---

<sup>11</sup> 1) Савченкова Н.М. Альтернативные стили чувственности: идиосинкрязия и катастрофа. СПб., 2004; 2) Савченкова Нина. Невроз и солнце, день чудесный (интервью). — URL: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/savchenkovaNina.htm> (дата обращения 01.11.2011).



фекты как предельные чувства, помеченные элементом всеобщности, человек формирует и тиль чувственности в целом, т.е. свою сущностную способность тематизировать и развивать реальность» [1, 4]. Аналитическое обращение к этому аффективному опыту может быть разным. Но было бы слишком большим упрощением утверждать, что в отношении чувственности существуют научные (разработанные и дискурсивно отработанные) подходы, которым противостоят подходы не-, вне-, пара-, недо- или псевдо-научные. Речь, скорее, идет о том, что граница между различными подходами к чувственности пролегает не между научностью и ненаучностью, а между языками, на котором говорится о чувственности. В одном случае это может быть аналитический язык, рассматривающий чувственность через увеличительное стекло концептуальных схем, в другом — язык поэтический, создающий образ чувственности посредством самой же чувственности. Но возможен и третий путь — говорить посредством концептуальных персонажей, сочетающих в себе как дискурсивную заряженность, так и поэтическую живость. Именно в этом состоит вторая установка книги — обращение к концептуальным персонажам, «обитающим в самых разных пространствах, от греческой трагедии до современного кино и приводящих в действие своего рода «машины чувственности» [1, 4]. В этом смысле общий замысел книги состоит в поиске языка, на котором можно говорить о чувственности, во введении концептуальных персонажей, раскрывающих модусы чувственности, а не в сведении чувств к концептуальным схемам.

В первой главе, «Производство аффекта в архаической трагедии», Н.М. Савченкова анализирует «мир греческой аффективности», составными компонентами которого являются иллюзия и истина, поэтическое и метафизическое. Первым проводником по этому миру греческой аффективности может быть Ф. Ницше, который не только ввел аполлоническое и дионисическое, но и показал, что возможен синтез того и другого в трагедии; она «конституирует аффект, бесконечно производит эту ничем не обеспеченную материю переживания с целью формирования искусства переживания» [1, 7]. Основное событие трагического представления — своеобразная история видения, разворачивающаяся на сцене: эстетическое созерцание отчуждается и преобразовывается в аффект, а затем возвращается субъекту как аполлоническое видение, позволяющее узреть дионисическую истину. Это двунаправленное движение в греческой трагедии составляет ключевой момент в рождении аффекта, и «этот концептуальный момент, зафиксированный Ницше, впоследствии оказывается весьма существенной предпосылкой для всей истории греческой чувственности» [1, 9]. Реконструировав таким образом механизм трагического представления, Н.М. Савченкова обращается к эсхиловскому циклу «Орестея» для анализа событийной стороны трагедии, при этом отмечается, что повествование в трагедии отклоняется от непосредственного описания событий, уходит от линейности и замедляется, и вся трагедия превращается в «дело видения». В этом особую роль играет греческий хор, «единственный рассказчик и инстанция объективного видения», который и выводит на сцену аффективные трансформации. Далее Н.М. Савченкова анализирует образ Агамемнона, «типичную для греков кристаллизацию героического», его аффективные аватары: «война», «гнев» (здесь Н.М. Савченкова отмечает, что гнев (*hybris*) является первоначальным греческим аффектом и «гнев как ярость и гнев как влечение становятся внутренними полюсами для дифференциации и дальнейшего становления героической аффективности» [1, 17]), «страх»; в конечном счете Агамемнон является носителем «гибристического аффекта», героем *hybris'a*, в котором сочетаются удовольствие и страдание, смерть и жизнь, реальность и безумие. Противоположность Агамемнона — Клитемнестра, герой *hurocrisis'a*, выражаемого как гнев, но не в форме ярости, а в форме ненависти и страха смерти; здесь также происходит двунаправленное движение — и мертвое возвращается как видение. Агамемнон и Клитемнестра — носители двух противоположных форм аффекта; однако есть и третий образ — Орест, в случае с которым «трагическая машина занята нащупыванием концептуального хода» [1, 26]. Суть этой «машины» Ореста — в безумии и задержке выбора между *hybris* и *hurocrisy*. Но смысл этого безумия — не просто в неприятии Судьбы или установленного порядка; в случае с безумием Ореста мы имеем дело с «концептуальным событием трагедии», с «онтологически обоснованной псевдогаллюцинацией». Это позволяет сде-

лать вывод, что идея катарсиса лишь в условном смысле применима к трагедиям Эсхила, т.к. создается аффективный перебой, зритель не испытывает сострадания к героям; страх не столько испытывается в трагедиях Эсхила, сколько видится; очищения чувств не происходит, поскольку главной проблемой является не очищение, а «конституирование чувственности как таковой»: «Матрицей формирования чувственности служит не единичная душа, а тип событий, в который вовлечены человеческое существо и предполагаемая область (этнос) человеческого метсопробывания в целом» [1, 28]. Агамемнон, Клитемнестра и Орест — концептуальные персонажи «греческой чувственности», через которые наиболее точным образом раскрывается аполлоническое восполнение дионисической истины.

Во второй главе, «Всеобщая теория крыла», раскрывается проблема аффективности у Платона. Н.М. Савченкова выделяет две составляющих в этой проблеме: эротическая теория Сократа и вопрос об удовольствии. Теория любви раскрывается через анализ «Федра», «Федона» и в особенности «Пира», в котором каждый из участников пира разыгрывает свою карту; особое внимание уделяется драматической роли Алкивиада, этому «последнему гибристическому герою и первому идиосинкрату», тираническая чувственность которого понимает любовь как двойственность, «идиосинкратическую складку причинения и претерпевания, избытка и недостатка». Однако при этом любовь как стремление по своей структуре схожа с желанием смерти, «обе стратегии оставляют познающего субъекта в одиночестве, связывая все значимые процессы и события исключительно с сознанием того, кто является их носителем» [1, 48]; и любовь, и смерть — две стороны «катастрофического универсализма», принадлежащего Сократу.

Тема удовольствия в конструкциях Платона раскрывается через анализ «Филеба», где вводится идея смеси, «одновременности различного» как существенной характеристики удовольствия; также обозначается такой феномен, как фактичность удовольствия, т. е. независимость интенсивности удовольствия от действительности предмета удовольствия; отмечается роль фантазматических следов в опыте удовольствия; раскрывается такое существенное свойство удовольствия, как способность отдельного компонента влиять на смесь в целом. Выводом является то, что, согласно Платону, все человеческие переживания (любовь, гнев, страх и др.) идиосинкратичны, что страдание и удовольствие взаимно наполняют содержанием друг друга. В этом моменте обнаруживается связь катарсиса и идиосинкразии: «Катарсическое переживание и есть подробность идиосинкразиса, альтернативный метафизический оргазм, в основе которого — разъединение смешанного и смешивание разъединенного» [1, 58].

Третья глава, «Множественность значений страсти», посвящена проблематике чувственности у Аристотеля. Н.М. Савченкова отмечает, что в «Поэтике» можно выделить три «внутренних движения» — собственно трактат по теории искусства; метафизическая теория события, «намеченная в этом тексте Аристотеля, но не завершенная» [1, 62]; концепт страсти и катарсиса. Рассматривая последовательно интеллектуальные ходы Аристотеля, автор выделяет нарративную и онтологическую интерпретацию мимезиса. В первом случае мимезис связывается со взаимоотношением повествовательных и событийных структур: «То, чему подражает трагедия — само состоявшееся поэтическое событие; а действие, которому подражают... — рассказ» [1, 71]. Онтологическая интерпретация мимезиса исходит из его незавершенности, «мимезис нацелен на проблемную предметность, составляющую суть сочетания событий», поскольку «в трагедии должно совершиться нечто, что в своей фигуративности будет отвечать образцовым совершениям судьбы» [1, 71]. Речь идет о подражании судьбе, для свершения которой необходима череда поступков, совершаемых бессознательно. Такое «бессознательное подражание онтологическому механизму судьбы» вызывает два аффекта — сострадание и страх, которые в своем развитии становятся единым аффектом трагического удовольствия, когнитивного по своей природе (удовольствие от созерцания того, что в обычной жизни вызывает отвращение); зрелище является условием объективации боли и катарсиса как трагического удовольствия.

В четвертой главе, одноименной названию книги, раскрываются «стили чувственности» посредством двух очень схожих, но принципиально различных на территории чувст-

венности концептуальных персонажей — Гумберта Гумберта (Набоков) и Брэдли Пирсона (Мердок). В случае с Гумбертом Н.М. Савченкова отмечает заостренную рефлексивность этого персонажа, Гумберт «проблематизирует собственную способность чувствовать, рассматривает ее как преимущественный способ познания мира» [1, 85]. Гумберт — катарсический персонаж, но при этом он движется от неудачного катарсиса к переживанию катастрофы, «он понимает, что истина не прекрасна, ... что идиосинкратическая фантазия не создает символическую целостность мира, не служит ее эстетическим оправданием, но напротив — порождает невозполнимое отсутствие в структуре мира» [1, 91]. Тем не менее Гумберт остается идиосинкратическим субъектом, в отличие от Брэдли Пирсона, героя романа Айрис Мердок «Черный принц». Пирсон отвергает идиосинкратический, он буквально бежит из мира прекрасного к катастрофическому аффективному опыту, «аполлонический Брэдли Пирсон превращается в дионисийское чудовище, в силена с волосатой грудью и подтяжками армейского образца» [1, 102]. Нет ничего более чуждого для Пирсона, чем катарсис, аффективное разрешение противоречий; Пирсон — герой, который движется по ясному и неотвратимому пути аффекта.

В пятой главе, «Абстракции в опыте любви», разбирается случай Доры из «Фрагмента анализа истерии» Фрейда. Дора может рассматриваться не столько как пациента, сколько как концептуальный персонаж, а «Фрагмент...» — это скорее концептуальный роман, чем научный анализ, да и сам Фрейд — это «поэт в маске ученого». Поэтому случай Доры во «Фрагменте...» предстает как «формирование «идеального читателя», внимательного не к частностям, но к событийной значимости случая, удивительным образом сочетающего в себе «незавершенность» и «сверхдетерминацию» [1, 111]. Случай Доры — это разговор о любви, о столкновении маскулинных и феминных позиций. Фрейд фиксирует перипетии женского желания на своем пути развития, маркирует идиосинкратическую чувственность Доры, но также «целиком отдается во власть романтической грезы о том, что женщина может любить женщину, очищая в этой своей любви просто женские свойства и как бы возводя их до абсолютной женственности» [1, 119].

Шестая глава, «Некоторые эпизоды тотальной реконструкции чувственности в кино» представляет собою заход на территорию титульной темы со стороны анализа «Страстей Жанны Д'Арк» и «Вампира» Дрейера. Кинематограф почти сразу же с момента своего возникновения становится не только репрезентантом реальности, но и экспериментальной площадкой, кинематограф «формирует свой эйдос, ведет нас по следу своей метафизической интриги» [1, 121]. По сути, утверждает Н.М. Савченкова, речь идет об альтернативе: кинематограф как произведение искусства или же как эксперимент над (а также в и с) чувственностью. Линию эксперимента и реконструкции чувственности автор проследить в работах К.Т. Дрейера. Основным персонажем исследования процесса чувства у Дрейера можно назвать Жанну, образ и место ее аффективного тела, при этом режиссер выбирает «идеальный метафизический сюжет, связанный с идентификацией между безумием и бодрствующим сознанием» [1, 124]. Для Н.М. Савченковой важно отметить опыт видения в фильме Дрейера, при чем в трех вариантах: предельно рационализированные судьбы; Жанна, для которой существует только опыт веры; монах, беспокойный субъект, стремящийся понять Жанну. Образ монаха формирует неустойчивость в аффективном мире фильма Дрейера. Фильм построен на напряжениях неопределенности, на неустойчивости веры и переживании смерти; Дрейер сочетает внешнюю очевидность судьбы с внутренней очевидностью Жанны и показывает «интонацию имманентной неопределенности чувства»; таковы, заключает Н.М. Савченкова, «все человеческие чувства в своей внутренней реальности». Альтернативный вариант репрезентации аффективности можно найти в фильме «Вампир». Если традиционный кинообраз вампира восходит к культуре декаданса и негации человеческого, то у Дрейера «сверхзадача — воспроизвести видение сновидца в его аутентичности..., открыть в этом видении чувственный опыт, по отношению к кино сущностный и генеративный» [1, 129]. «Вампир» построен на ускользаниях от идентификации видения, на том, что зритель видит «все проблематичные объекты, включая слепоту чужого взгляда». Зритель оказывается в ситуации веера

взглядов — субъективного взгляда героя и объективного мира смерти (грезы); зритель становится соучастником этих игр видения, «фильм впутывает... чувственность зрителя, при- нуждая его отождествляться то с имманентным видением героя, то с темной матрицей само- го фильма» [1, 136]. Чувственность является предметом эксперимента, зритель с его опытом видения становится испытуемым «с тем, чтобы в этой точке все предъявленные формы чув- ственности могли быть поняты» [1, 136].

Последняя глава (впрочем, обозначенная как «Постскрипtum»), «Психоаналитическая теория аффекта», в силу своей дистанцированности от основного корпуса глав подразумева- ет как «выведение» из титульной проблематики, так и формулировку новых перспектив рас- смотра «альтернативных стилей чувственности». Н.М. Савченкова отмечает, что для нее важно в этой главе обозначить «универсальный горизонт, в пределах которого возможно возникновение общей теории чувственности» [1, 139]. Она рассматривает три варианта тео- рии аффектов — в психологии, философии и психоанализе. В психологии аффект рассмат- ривается как реакция на несработавшую защиту и как стресс. В философии аффект сближа- ется со страстями — либо через концепт поступка (Аристотель), либо через концепт смутной идеи (Спиноза). В психоанализе можно наблюдать самые разные варианты работы с аффек- том. У Фрейда теорию аффектов можно представить в трех вариантах. Сначала аффекты рас- сматриваются как производные влечений, т. е. как «процесс и результат формирования пси- хических интенсивностей», совпадая в этом пункте с желанием и воспроизведением галлю- цинации. В более поздних работах Фрейд определяет аффект как количественный момент влечения, вводит концепт «квант аффекта», т. е. влечение, отделенное от представления и в разных количествах выражаемое. Речь идет об аффекте как разрядке влечений, и здесь вво- дится знаменитое преобразование аффекта в страх, страх становится разменной монетой, на которую могут обмениваются (в случае вытеснения) все аффекты. Наконец, третий вариант фрейдовского рассмотрения аффекта состоит в связывании его с сигнальной теорией, точ- нее — с идеей навязчивого повторения, которое отсылает к идентичности Эго и к идее смер- ти. В психоанализе М. Кляйн аффекты разворачиваются в контексте противостояния либидо и агрессии. Аффекты идиосинкратичны и содержат в себе как причинение, так и претерпева- ние, но вместе с тем в аффекты движутся по пути расширения и проходят путь от страха до любви, « в этом смысле аффективный путь — это также и личная история формирования собственной целостности и целостности внешних объектов, где любовь есть наиболее зрелая и конструктивная форма отношений с миром» [1, 152]; другой психоаналитик, Э.Якобсон, рассматривала аффекты как факторы развития Эго: аффекты удовольствия выступают пер- вичными формами дифференциации либидинозного влечения. Своеобразный «синтез» раз- личных психоаналитических подходов к аффекту можно наблюдать в теории О.Кернберга, согласно которому аффекты являются «первичной системой мотивации» и находятся в цен- тре «всех приятных и неприятных событий». Аффекты — это «кирпичики» влечения, суще- ствующие на двух уровнях — либидинозном и агрессивном. Аффекты следует делить на примитивные (которые «появляются в течение первых двух-трех лет жизни и обладают ин- тенсивностью и глобальностью, а также диффузным недифференцированным когнитивным элементом» [1, 156]) и производные (состоящими из комбинаций примитивных аффектов и являющиеся собственно чувствами и эмоциями). Аффективные переживания образуют пер- вую фазу развития сознания — аффективную субъективность, при которой особую роль иг- рают пиковые аффективные состояния, «радикальные переживания удовольствия и неудо- вольствия провоцируют субъекта к различным актам идентификации» [1, 157]. Наконец, в психоанализе Ж. Лакана аффекты также играют особую роль: аффект находится на перифе- рии, всегда обнаруживается в превращенном виде. В то же время аффект тесно связан с тре- вогой как «обязательной составляющей желания».

Подтитulyные концепты — идиосинкразия и катастрофа — в самой книге явлены до- вольно расплывчато; более точно их содержание представлено в интервью Н.М. Савченко- вой. Она более отчетливо разводит эти два способа «причастности к чувственности»: «Нев- ротик, идиосинкратик — это предельно подвижный человек, реагирующий буквально на всё,

склонный рефлексировать по поводу своих чувств, и от того, что он над ними рефлексировать, они ещё более усложняются. Человек, склонный к катастрофическому типу чувствования — это тот, кто на мой взгляд, принадлежит событию любви или событию ненависти, но совсем необязательно, что он непосредственно переживает любовь и ненависть. Это какой то принципиально другой способ причастности к чувственности» [2]. В одном случае речь идет о катартическом переживании, подразумевающим точку разрешения напряжения и возобновление опыта чувственности; в другом случае речь идет, с одной стороны, о невозможности этой точки, с другой — об особом свершении подлинности переживания. В аннотации к книге Н.М. Савченкова отмечает, что ее интересует «разговор о подлинности чувства» и разнообразии стилей чувственности. Но подлинность как в одном, так и в другом случае подразумевает не столько достоверность, верифицируемость или репрезентативность, сколько онтологическое измерение, определяемое лишь самой интенсивностью переживания.

Книга Н.М. Савченковой — это набор концептуальных приключений по тематике чувственности. Этот набор представлен в виде интерпретизма — популярного (начиная с XX в.) философского жанра в виде набора интерпретаций, обладающих концептуальным единством и построенных вокруг сомыслия с интерпретируемым. Эта книга — не критика чистой чувственности, но те концепты и ходы, которые в ней содержатся, безусловно могут быть в дальнейшем используемы — будь то в виде другого интерпретизма или же в виде чистой теории.

Кроме того, книга Н.М. Савченковой, несмотря на изысканный философский лексикон и размеренное аналитическое повествование, является все же глубоко личной книгой. Первичная установка, — что чувственность — это дело всеобщего, — это изнанка другого положения — что общее обитает в самом индивидуальном, что путь к общему лежит не через сети рефлексии по поводу абстрактного, а через сжимание опыта вокруг точки, в которой стирается грань между общим и индивидуальным.

### *Устюгова Е.Н. Стиль и культура*<sup>12</sup>

Е.Н. Устюгова — профессор СПбГУ, автор монографии «Стиль и культура» и многочисленных статей по проблемам эстетики и философии культуры.

В книге «Стиль и культура» Е.Н. Устюгова осмысляет опыт исследования стиля в различных гуманитарных науках и предлагает свою модель построения общей теории стиля на базе философской антропологии, философии культуры и эстетики.

Понятие «стиль» вошло в гуманитарное познание как целостная характеристика особенностей человека в единстве его ментальных, рациональных, духовных и душевных качеств: глубинных пластов его психики, сознания и поведения. Такой подход, провозглашенный в XVIII веке — времени, идеалом которого была гармония внутренних и внешних сил человека, неотделимая от его гармонии с социальным и культурным миром, был выражен в знаменитом афоризме Жоржа Бюффона: «стиль есть сам человек».

Е.Н. Устюгова приходит к выводу, что стиль это форма единства взгляда на мир, интеграции теории и практики, как форма жизни, охватывающая всего человека, приводящая опыт к целостности переживающего мир субъекта. Через стиль проявляется жизненная укорененность мышления и деятельности человека — формы переживания реальности становятся формами жизни мышления, в том числе и научного познания, а мышление, фиксируя в виде модели реальности смысложизненные ценности, становится главным мотивом формирования культурного поведения человека, различных форм его активности, в том числе стиля поведения, стиля научного мышления и т.п.

В результате исследования автор приходит к выводу, что функции, которые выполняет стиль в культуре (идентификации, организации, коммуникации), осуществляются через эстетические механизмы. Выражая духовный опыт в символической форме, дающей непосредственное впечатление осмысленного порядка и целостности, стиль принадлежит сфере эстетического освоения, осуществляющегося через чувственное переживание возможного образа

---

<sup>12</sup> Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб, 2004.

мира, выражающего идеальные жизненные и духовные ценности, и через превращение их в произведения культуры, существующие затем как самостоятельные ценностно-значимые формы [с. 209].

Будучи образом целостности «жизненного мира» субъекта, стиль действует как внутренняя интенция процесса формообразования в культуре. В творчестве и восприятии стиливого образа глубинные смыслы человеческого бытия открываются в акте непосредственного мгновенного эстетического прозрения, в котором сфокусирована целостность человека в единстве его чувств, мышления, воображения, идеалов, познавательного и практического опыта.

Эстетическая природа стиля обеспечивает проявление друг через друга двух существенных интенций культуры — становления и пребывания, завершающей активности формирования и распремечивающей активности искания коренных смыслов. Стиливым образ, воплощающий эстетическую ценность целостности и выразительности, действует заражающе, стимулируя человека к выразительной целостной самоорганизации путем неосознанного настраивания, подражания, предполагающего не слепое повторение формальных признаков, а живую творческую интенцию к ценностному согласию, эстетической гармонизации и завершенности, преодолению хаоса в себе и вовне. Эти качества стиливой формы являются основанием широкого распространения, многократного воспроизведения стилей в культуре, таким образом, стиль оказывает конституирующее воздействие на жизнь и деятельность субъекта через эстетический канал.

Следует иметь в виду, что стиливая форма не обозначает те или иные ценности, не является их аллегорией, метафорой или иным тропом, поскольку стиль — это не то, «что» выражается, а то, «как» выражается. Его субстанция — не содержание сознания, а сам субъект сознания, способ репрезентации его как целостности. В стиле субъект обретает форму своей культурной определенности (образ, имя), а значит, почву для самосознания и самореализации. Вместе с тем, эстетическая интуиция целостности — внутренняя, рационально не контролируемая формотворческая интенция в процессе образования и восприятия стиля, поэтому его полноценное эстетическое значение проявляется там, где эстетическая форма неотделима от интерпретационно-творческого процесса, то есть конструирование стиливого образа «другого» является составляющей стилиеформления самого субъекта [с. 215-217].

Стиль — уникальная форма культурного творчества, осуществляющегося в процессе свободной эстетической импровизации формообразования и восприятия. Формой понимания, наиболее близкой его выразительной природе, оказывается образная эстетическая характеристика, мгновенно и целостно схватывающая стиливую смысло-форму. Стиль — реальная форма культуры в той мере, в какой реально эстетическое бытие ее смыслов, следовательно, адекватный способ постижения этой реальности также имеет эстетическую природу, благодаря которой возможно проникновение в глубину творческого бытия культуры. На этом основании считалось, что стилю искусства, как наиболее концентрированному эстетическому выражению культуры, принадлежит в ней роль ведущей формирующей силы — от художественного стиля резонансом идут импульсы в другие области культуры и она тем самым обретает единый стиливой образ.

Хотя несомненно художественные стили имеют особый статус в культуре, вместе с тем, Е.Н. Устюгова утверждает, что проявляющаяся с наивысшей интенсивностью в искусстве, эстетическая природа присуща стилиеобразованию вообще. Стиль является эстетическим фактором саморазвития и самоопределения культуры в целом и ее различных сфер, а категория «стиль» культуры служит инструментом познания ее сущности и каналом проникновения эстетических смыслов в познание. Самой культуре объективно присущи такие типы духовного строения, которые не могут постигаться чисто рациональным аппаратом, ибо их собственная природа по преимуществу не рациональна. Стиливые образные модели играют важную эвристическую роль в самосознании культуры, расширяя возможности постижения сложных систем, понимания не-явных смыслов [с. 222-224].

Телесность стилевой формы призрачна и проницаема, она не субстратна, так как она является мета-формой, мета-языком. Тем не менее, она — не фантом, а реальность, но реальность «эстетическая», т. е. не отделимая от творческого продуктивного воображения, с одной стороны, и от переживания выразительной формы реального культурного опыта, с другой стороны. Стиль — эстетический феномен, проективный образ субъекта как возможного мира, существующего в сфере культурных смыслов бытия экзистенциального субъекта. Его воздействие происходит по законам эстетической суггестии — неосознанного настраивания, неосознанного подражания, но предполагающего не слепое повторение формальных признаков, а живую творческую интенцию к ценностному согласию, эстетической гармонизации и завершенности, преодолению хаоса в себе и в коммуникативном сообществе. Таким образом, стиль оказывает конституирующее воздействие на всю жизнь и деятельность субъекта «жизненного мира» именно через эстетический канал. Стиль — это продукт творческого конструирования субъектов как целостных экзистенциальных миров, наделяющий их образным ликом и именем в культуре.

Восприятие стиля совершается как угадывание целостности через рецепцию вариаций, оно не сводится к вычленению формулы стиля и затем к приложению ее как трафарета к многообразным явлениям. Стиль реально существует и действует только в акте творческой интуиции, продуктивного эстетического воображения, как категория рационального познания он становится схематичным, утрачивает свою модальную природу, может стать основанием упрощения, нормативного давления. Формой понимания, наиболее близкой его выразительной природе, оказывается образная эстетическая характеристика, мгновенно и целостно схватывающая стилевую смысло-форму. Чувственно и жизненно полнокровное представление (напр. «холодный» или «вулканический» стиль) не только не снижает научной эвристичности этого понятия, насыщая логику социального и исторического познания гуманитарными смыслами, но и расширяет возможности постижения сложных систем и понимания неявных смыслов. Подобная образная характеристика («складка») была, например, положена Ж. Делезом в основу его исследования культуры Барокко. Создавая эстетическую (культурно-семантическую) ауру вокруг конкретных явлений действительности, стиль позволяет увидеть в них скрытые смыслы, прочесть больше, чем непосредственно сказано. Благодаря обнаружению стилей происходит персонификация социально-исторического процесса, открываются новые его содержания (так, например, соединяя социального, культурного и жизненного субъекта в одно целое, стиль открывает новый ракурс исследования «жизненного мира», обнажает некоторые, не детерминационные, а ценностно-смысловые, в том числе эстетические, механизмы в жизни коммуникативного сообщества).

Эстетический объект, которым является стиль, дан эстетическому субъекту-целостности, образованной взаимопроникновением индивидуальных и надиндивидуальных, чувственных и интеллектуальных, созерцательных и преобразовательных способностей. В стиле как эстетическом феномене примиряются те стороны, которые в практической и духовной жизни находятся в вечной борьбе.

Таким образом, стилеобразование и стилевосприятие по своей природе принадлежат сфере эстетического освоения мира, предназначенного для проявления в реальном, чувственно данном идеальных жизненных ценностей, опредмечивания культурных смыслов, превращения их в произведения культуры, существующие затем как особая и самостоятельная ценностно-значимая форма [с. 209-224].

### **Ямпольский М.Б. Ткач и визионер<sup>13</sup>**

М.Б. Ямпольский (р. 1949) — крупнейший российский теоретик искусства и культуры, профессор Нью-Йоркского университета, автор многочисленных книг по теории и философии кино. Его книга «Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре», вышедшая в 2007 году, предлагает интересный и всеохватываю-

---

<sup>13</sup> Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

щий взгляд на культуру, выделяющий как ее общие закономерности, так и примеры конкретного воплощения этих закономерностей (прежде всего, в России). Но главным итогом книги можно назвать выделение того критерия, по которому современность противопоставляется всей предшествующей истории культуры, по которому современность обретает отличный от классических предмет репрезентации, а именно чувственность.

Книга состоит из трех частей («Ткач и визионер», «Рим и Петербург», «Портрет и икона»), в каждой из которых описывается определенный тип репрезентации и его воплощение в определенной культуре, но все эти части объединены раскрытием логики движения культуры от античности к современности. Автор одновременно прослеживает то, как это движение воплощается, и то, за счет чего оно изменяется в русской культуре.

В первой части М.Б. Ямпольский объясняет динамику культуры сменой способов репрезентации. Этими способами являются мимезис природы (раскрываемой через образ ткача) к репрезентации воображаемого (самопорождение образами самих себя, визионерство), и существенную разницу между ними можно охарактеризовать как наличие или отсутствие инаковости в самой структуре репрезентации, то есть происходит ли она через некоего посредника, или же стремится к полной тождественности с оригиналом. На материале древнегреческой трагедии Ямпольский объясняет функционирование первого типа репрезентации. Он вводит понятие хоры в качестве инаковости, которая выступает посредником между материальностью и идеальностью, являясь условием возникновения времени. Временной аспект хоры позволяет говорить о всегда неоконченной репрезентации, оригинал которой никогда не может быть исчерпан. Во втором типе репрезентации основополагающим является пространство (топос), которое, наоборот, позволяет случиться идеальной репрезентации, то есть совершенному тождеству идее: «Вещи в пространстве различны и тождественны одновременно. Пространство позволяет состояться мимесису простого клонирования идеи. Одна и та же идея проявляется в разных вещах, расположенных в разных местах. Таким образом, пространство — это основное прибежище эйдетического клонирования, так сказать платонизма *par excellence*» [с. 50].

В определенном смысле альтернативу этим схемам предлагает эпоха Ренессанса, сочетающая тенденции объединить материальные и идеальные начала репрезентации, совместить рефлексию и образ. Выразился этот смешанный тип репрезентации в изобретении перспективы и ракурса как основы живописи (в этом контексте Ямпольский отталкивается от анализа росписи куполов Корреджо), которые показывают, что репрезентация больше не претендует на объективность, но зависит всецело от субъекта [с. 130].

Определенным откатом назад, к визионерству, Ямпольский склонен считать новоевропейскую культуру с ее культом светской власти. Ярким примером этому является эпоха Петра I и создание Петербурга. В этот период, пишет автор, секуляризованная власть стремится создать свой способ репрезентации, основанный не на трансцендентной санкции высшего существа (или идеи), а на фактическом (материальном) сходстве, в котором сакральное переносится в сферу светского. Но, по сути, это возврат ко второму типу репрезентации, и доказательством тому является создание культа власти, провозглашение субъекта-императора, как творца, и, соответственно, понимание произведения как прямого результата его воли. Примером тому выступает Петербург, как воплощение иллюзии, не имеющее под собой никакого онтологического основания, кроме воли творца.

Иной же на самом деле путь предлагала логика Ренессанса. Здесь в пример Ямпольский приводит последнюю картину Рафаэля «Преображение», символизирующую кризис репрезентации, отсутствие у нее рациональных оснований, утрату «композиционного и живописного единства». В этой картине удивительным образом сочетаются идеальность (образ Богородицы) и материальность (скандал, связанный с тем, что натурщицей для этой картины выступала куртизанка), которые вкупе рождают чистую видимость, ни к чему более не отсылающую (ни к фактам, ни к сущности). К этой же линии реабилитации материального, но отказ от утверждения его в качестве основы, Ямпольский относит и философию Ницше, которая также явилась выражением кризиса эстетического, его безосновности [с. 170].



Во второй части книги автор углубляет и расширяет намеченное понимание репрезентации, материалом для чего выступает феномен города (а более конкретно — два города — Рим и Петербург). Рим, как город, возникший буквально из природного ландшафта, является воплощением материальной репрезентации. К этому же типу автор относит и Афины с его мифом об автохтонности его жителей, о коренной и сущностной его привязанности к земле. Антиподом такой модели города Ямпольский определяет как утопию, проект идеального города, как идеальное пространство, ментальный образ, как воплощение рациональности, то есть совокупности всех точек зрения, а значит и равенства всех граждан [с. 209]. В основе этого проекта автор все также вскрывает визионерство (репрезентацию второго типа), которое конституирует определенную субъективность за счет ее воображаемого (города). Интересным образом этот проект западной культуры преломляется на почве русской. Петербург был создан именно по этой модели, по воле автора-творца, вопреки природе, и является живым воплощением универсальной власти, но при этом представляет собой отрицание референтности: «Являясь в России как нечто совершенно чужеродное ей, Петербург — эта материализованная в городе идеальность — обнаруживает кризисность той репрезентативной системы, которая его питает» [с. 227]. Но более ясным выражением этого кризиса западноевропейского способа репрезентации на русской почве автор считает творчество Гоголя. Этой теме (теме кризиса) и ее выражении в русской литературе конца XIX века, посвящена последняя, третья часть книги.

В этой части Ямпольский выдвигает понятие иероглифа как посредника между идеей и материальностью, основной чертой которого является невнятность. Иероглиф не связывает материальность с идеальностью, но воплощает их противоречие, их «радикальную отделенность». Крайности идеальности и материальности теряют свой онтологический статус, и иероглиф важен только как черта между ними. Кризис репрезентации, таким образом, сводится к тому, что теперь ее онтологической основой становится пустота. Репрезентация теперь колеблется между эффектом пустоты и эффектом присутствия, держится на эффекте их различия (автор приводит многочисленные ссылки на Деррида и Изера): «Репрезентация в целом оказывается путем к онтологии, потому что именно она позволяет удерживать неуловимость реальности в режиме непрерывного самопредставления как отсутствующего объекта, так и «неотвратимого субъекта» [с. 371]. Приведем пример анализа работ Кольриджа: «Это отношение между материальностью и кажимостью приобретает характер непрерывной пульсации, колебания, не позволяющего материалу полностью исчезнуть, а образу окончательно состояться и закрепиться в некой неустрашимой тотальности» [с. 380]. Поэтому репрезентация (как движение) противопоставляется рефлексии (как статике). Более того, репрезентация как раз строится на разрушении рациональности, на ее преодолении [с. 412].

Вышеописанную модель можно было бы назвать третьим типом репрезентации, если бы не ее нерепрезентативный, ни к чему не отсылающий характер. Эта антиномичная репрезентация представлена в иконе, которая подразумевает «реальные аффективные отношения любви, а не отношения знаковые и референциальные [с. 439]. Это отказ от изображения, или кенозис — самоотрицание изображения, единственный способ избежать фальши, способ уничтожить все миметическое. Это и есть модель ткача, в ремесле которого определяющим является сам процесс производства: «Ткач владеет ремеслом в той мере, в какой он в состоянии подчинить разнообразие мира некой унифицирующей практике, устанавливающей порядок в мире. То же самое можно сказать и об иконописце, владеющем *порядком* производства образа как системой ненарушимых последовательностей» [с. 518].

Подобные мотивы во многом были характерны для русской литературы конца XIX века, в которой происходит отказ не только от сакрализации объекта (произведения), но и субъекта (автора-творца). Так, например, Ямпольский называет творчество Лескова «воплощением идеи иконописи в литературе», замечая при этом, однако, что и он, и Достоевский стремились воплотить свои идеи «под знаком истинности». А суть модернизма заключается в отказе от любых «стратегий истинности», сама маска должна стать реальностью. Модернизм снимает старые оппозиции, выражая одновременно «...и поиск «абсолюта», и критику репрезентации, и

возвращение к материальности» [с. 587]. Главным представителем модернизма и «модернистской чувственности» в литературе автор считает Гоголя. Доводя логическую линию модернизма до конца, Ямпольский пишет о технических искусствах — фотографии и кино. По его мнению, они переводят внутренний опыт в «нейтральную безличную видимость современности», то есть к отказу от интериоризации опыта, взамен ему приходит информация.

Поэтому, подытоживает Ямпольский, говорить о модерне терминами на классической дихотомии репрезентации мы не можем. Культура модерна в основании репрезентации имеет уже совсем другие принципы и структуры. Автор предлагает считать предметом этой репрезентации чувственность, которая сочетает в себе и идеальность, и материальность, но не исчерпывается ни одной из них: «Чувствование снимает различие между материальным и идеальным, потому что образы оказывают непосредственное воздействие на сознание, не будучи в прямом смысле материальными» [с. 593]. Автор, таким образом, выделяет модерн в общем контексте истории искусства и культуры в целом, но не разрывает всей этой цепочки, а предлагает считать модерн следствием тенденций классических репрезентативных механизмов. Выявление этой исторической закономерности, описание модерна общих с другими эпохами терминах репрезентации, не упуская из виду его уникальности и радикальности, представляется интересным и значительным подходом к общим эстетическим проблемам.

### Заключение

В данном АНО отражены самые разные современные исследования по проблематике чувственности в современной эстетической теории. При всей условности специализации социальных наук и философии, можно отметить, что в АНО представленных работ предлагаются различные подходы к эстетической проблематике: со стороны связи эстетики и онтологии (Бадью, Грякалов, Савченкова), эстетики и теории познания (Берлеант, Рансьер), эстетики и теории культуры (Устюгова, Ямпольский), эстетики и социальных наук (Гумбрехт, Хюбнер), эстетики и антропологии (Диакону, Диссанайк) эстетики и арт-критики (Буррио, Вельш). Такой веер подходов позволяет с самых разных, но действенных позиций рассматривать проблемы эстетики. Во-первых, во многих представленных работах речь идет о преодолении классической формы эстетики, при этом сама «классичность» понимается по-разному: как выражение оценочных суждений (Буррио, Гумбрехт, Диакону, Диссанайк), как идеал незаинтересованности (Берлеант, Вельш, Хюбнер), как репрезентация (Грякалов, Рансьер, Устюгова, Ямпольский). Во-вторых, в качестве альтернативы классической эстетической теории выдвигается сразу несколько вариантов: эстетика события (Гумбрехт, Хюбнер, Грякалов), эстетика ситуации (Берлеант), эстетика множественности (Бадью, Буррио, Вельш, Диссанайк, Савченкова), эстетика непредставимого (Рансьер), эстетика «вторичных» чувств (Диакону), эстетика стилиобразования (Устюгова), новая эстетика визуальности (Ямпольский). В-третьих, в рамках этой новой эстетической теории вводится и иное понимание чувственности: как заинтересованность (Берлеант), как аналитика новых способов чувствования (Диссанайк, Савченкова), как событийность чувственности (Грякалов, Хюбнер). Наконец, немаловажно и то, что в ряде работ вводятся новые концепты и концептуальные схемы, которые ещё в недостаточной степени осмыслены в эстетической теории и посредством которых выражается новое понимание статуса чувственности: «диссенсус» (Рансьер), «идиосинкразия» (Савченкова), «взаимодействие» (Буррио), «homo aestheticus» (Диссанайк).

Все представленные работы обладают большим научным и философским весом, а идеи, изложенные в этих работах, весьма перспективны с точки зрения эстетики конца XX — начала XXI в.

Можно констатировать, что проведенный АНО существенно скажется на развитии и решении проблем в современной эстетике, в частности — проблемы статуса чувственности в современной эстетической теории.