

**«АНГЕЛ ЭСТЕТИКИ».
ОБ ИСТОРИИ, КРАСОТЕ
И МЕЛАНХОЛИИ**

ОЛЬГА СТАВЦЕВА

Ольга Ивановна Ставцева — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

В статье тезис о связи искусства, истории и меланхолии обосновывается в аллегорической форме — с помощью фигуры ангела — на основе агамбеновского понимания искусства в обществе модерна. Соотношение меланхолии и эстетического способа существования проясняется на основе анализа философии С. Кьеркегора. Мысль о связи истории как поступательного прогрессивного развития и меланхолии анализируется на основе представлений В. Беньямина. Агамбеновское понимание эстетики и искусства, изложенное в его работе «Человек без содержания», является основой для объединения понятий эстетика — меланхолия — история. Кроме того, в статье развернут психоаналитический анализ меланхолии на основе работы З. Фрейда «Преходящее» и труда Ю. Кристевой «Черное солнце», что позволяет выявить неразрывную связь опыта искусства и меланхолии.

Ключевые слова: Эстетика, меланхолия, С. Кьеркегор, история, В. Беньямин, Дж. Агамбен, З. Фрейд, Ю. Кристева.

“ANGEL OF AESTHETICS”. ABOUT HISTORY, BEAUTY AND MELANCHOLIA

Olga Stavtseva

PhD in Philosophy, Associate professor

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

St. Petersburg, Russia

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

In the article, the thesis about the connection between art, history and melancholia is substantiated in allegorical form — with the help of an angel figure — on the basis of the Agamben understanding of art in modern society. The ratio of melancholia and aesthetic way of existence is clarified on the basis of the analysis of S. Kierkegaard's philosophy. The idea of the connection of history as progressive progressive development and melancholia is analyzed on the basis of the ideas of W. Benjamin. Agamben's understanding of aesthetics and art, set forth in his work “The Man Without Content”, is the basis for combining the concepts of aesthetics — melancholy — history. In addition, the article developed a psychoanalytic analysis of melancholia based on the work of S. Freud “The Transient” and the work of J. Kristeva “The Black Sun”, which makes it possible to reveal the inseparable link between the experience of art and melancholia.

Keywords: Aesthetics, melancholia, S. Kierkegaard, history, W. Benjamin, G. Agamben, S. Freud, J. Kristeva

В статье связываются воедино три, на первый взгляд, разнородных понятия — история, эстетика и меланхолия. Связываются они не прямо, а косвенным, эстетическим образом, *как бы* связываются, — посредством аллегории ангела, а именно — фигур ангелов, изображенных на известных картинах П. Клее и А. Дюрера.

Ангел эстетики

Идея о том, что ангел, изображенный на картине Дюрера под названием «Меланхолия» — и есть ангел эстетики, принадлежит Дж. Агамбену, она выражена в его ранней работе «Человек без содержания» (1970) (Agamben, 2018), лишь недавно переведенной на русский язык. Мысль о связи эстетики и меланхолии всегда была мне близка, но соединить их в едином повествовании при посредстве истории мне помогли



Дюрер А. «Меланхолия», 1514

Агамбен, а также С. Кьеркегор, В. Беньямин, З. Фрейд, Ю. Кристева, на идеи которых я и буду опираться.

Отчетливое указание на связь эстетики и меланхолии мы находим прежде всего у Кьеркегора в рамках его различия эстетического и этического типов существования. Описывая стадии на жизненном пути, Кьеркегор выстраивает их в определенную линию, логику следования, в которой эстетическое предваряет этическое.

Кьеркегор определяет эстетический способ существования как непосредственный,

не связанный ни с каким абсолютным выбором, распыленный в переживаниях и настроениях. Эстетик подвластен настроениям, он — «раб минуты» (Kirkegor, 1994, 313), но избегает сильных страданий, интенсивное отчаяние он обрывает приятными моментами, тем самым удерживая себя от выбора, то есть перехода на этическую стадию. Главное свойство эстетика — убежденность в невозможности выбора, избегание его и игра с ним: «или-или, безразлично» (Kirkegor, 1994, 229), индифферентизм во всем — во взглядах, поступках. Эстетик живет легкомысленно, понимая жизнь как маскарад, в общении с другими он надевает ту маску, которая сейчас ему нужна. Подлинный же выбор, выбор себя, увлекает человека, по Кьеркегору, в сферу этики, при этом эстетическое начало сохраняет относительное значение в жизни человека (Kirkegor, 1994, 252-253).

Эстетический человек до глубины постиг искусство наслаждения, но не может понять самого себя и суть эстетической жизни, он «связан самой жизнью своей по рукам и ногам» (Kirkegor, 1994, 255), и самое главное — он несвободен, так как условия

для наслаждения жизнью зависят не от него самого. Эстеты ценят красоту, здоровье, богатство, почет, власть, талант, поскольку все это дает возможность наслаждаться жизнью, удовлетворять свои желания. К чему же, по мнению Кьеркегора приводит человека стремление жить исключительно ради удовлетворения своих желаний? Используя в качестве примера Нерона, Кьеркегор показывает, что — к *меланхолии*, в которую эстет впадает только по собственной вине. Нерон, в интерпретации Кьеркегора, изведal все наслаждения мира и не смог уяснить более высокую, чем наполненная приятными ощущениями, форму земного бытия. Кьеркегор так описывает Нерона в качестве эстета: «Он в отчаянии хватается за наслаждения. Весь мир должен изощрять свою изобретательность, чтобы постоянно предлагать ему новые и новые наслаждения; стоит наслаждению прекратиться, и он опять задыхается от истомы» (Kirkegor, 1994, 263). Сам же Нерон мрачен, трепещет от гнева, так как чувствует, что любой человек сильнее его — отсюда агрессия и человекобоязнь: «Он, как одержимый бесом, лишен внутренней душевной свободы и в каждом человеческом взоре видит стремление поработить его. Повелитель Рима страшится поэтому взора последнего раба» (Kirkegor, 1994, 264). Только в наслаждениях Нерон может забыться, избавиться от страха. В погоне за наслаждениями Нерон убивает, разрушает. Он находит одно главное наслаждение — вселять страх в других. Кьеркегор отдельно подчеркивает, что личность Нерона демонстрирует связь меланхолии и непосредственности. Непосредственность души эстетика, например, такого как Нерон, — это непосредственность ребенка. На примере Нерона же Кьеркегор дает свое известное определение меланхолии как истерии духа (Kirkegor, 1994, 266). Эта истерия, своеобразное восстание духа происходит из стремления духа вырваться из непосредственности и «проявить себя в высшей форме сознательного бытия», «извлечь человеческую личность из зависимости, чтобы она могла осознать себя в своем вечном значении» (Kirkegor, 1994, 266). Замедление в движении от бессознательной непосредственности к сознательному просветлению как раз и приводит человека к меланхолии. Не только лишь Нерон болен меланхолией, ей страдают все эстеты, «эстетическое воззрение

на жизнь — всех сортов и степеней-- есть, в сущности, своего рода отчаяние» (Kierkegor, 1994, 271).

Меланхолию Кьеркегор определяет как «грех отсутствия сознательной воли, т.е. такое душевное состояние, при котором человек и сам не знает, чего он хочет или не хочет: из грехов грех» (Kierkegor, 1994, 267). Меланхолия, по Кьеркегору, угнетает человека до тех пор, пока переход к высшему сознательному развитию личности не будет совершен. Но не всегда люди, совершившие данный переход, свободны от меланхолии. Меланхолия таких людей обусловлена первородным грехом, и связана с тем, что «человек никогда не может проникнуть в самую сущность своей природы, никогда не может вполне постигнуть самого себя» (Kierkegor, 1994, 268). Но и в этом случае Кьеркегор отмечает, что причины меланхолии не являются чисто физическими, что

меланхолия — болезнь духа, и исцеляется лишь силою духа, одержавшего победу над сковывающей его стремления непосредственностью, которая является выражением плотской природы человека...Торжество духа ведет к тому, что все мелочные заботы и печали человека — недовольство жизнью, тоскливое сознание ненужности и бесполезности своего существования — все исчезает само собой; раз человеческая личность осознает свое вечное и неизменное значение, она осознает и свое значение в земной жизни... (Kierkegor, 1994, 268)

Таким образом, Кьеркегор фиксирует одно из звеньев цепи нашего рассуждения — связь меланхолии и эстетического человека. Зрительную аллегория этой связи, с моей точки зрения, хорошо демонстрирует знаменитая гравюра А. Дюрера «Меланхолия» 1514 года, на которой изображен ангел, погруженный в размышления на фоне различных предметов: песочных часов, магического квадрата, весов, жернова. Не первом плане беспорядочно расположены нож, рубанок, линейка, шар, гвозди. Вдали виднеется море и сияющая звезда или комета. Агамбен называет эту дюреровскую фигуру «лучшей репрезентацией ангела искусства» (Agamben, 2018, 146), мы же интерпретируем эту крылатую фигуру как *ангела эстетики*. Дюреровский ангел смотрит прямо перед собой, символизируя непосредственность эстетика, но взгляд ангела не фокусируется ни на чем, скорее его взор погружен во вну-

треннее измерение, он ирреализирует объекты, отстраняется от них, не относится к ним серьезно, как и кьеркегоровский эстет. Второе звено наших рассуждений — соединение эстетики и истории мы, с подачи Дж. Агамбена, воспринимаем от В. Беньямина.

Ангел истории

Беньямин известен своим отрицательным отношением к историзму, критикой представления о прогрессивном течении времени, пониманием развития как утраты. В незавершенной работе 1940 года — тезисах «О понятии истории» — Беньямин пишет:

Подлинный образ прошлого проскальзывает мимо. Прошлое только и можно запечатлеть как видение, вспыхивающее лишь на мгновение, когда оно оказывается познанным, и никогда больше не возвращающееся... Невозвратимый образ прошлого оказывается под угрозой исчезновения с появлением любой современности, не сумевшей угадать себя подразумеваемой в этом образе. (Ben'jamin, 2012, 239)

Прогрессивное развитие уничтожает, устраняет, стирает прошлое, уносящееся вдаль от настоящего все с большей скоростью. Пытаясь постичь прошлое, наблюдатель использует прием вживания в исторические события, который Беньямин связывает с меланхолией, цитируя Флобера: «Немногие догадаются, сколько мне потребовалось печали, чтобы воскресить Карфаген» (Ben'jamin, 2012, 241). Беньямин отмечает, что исторический материализм, с позиций которого он выступает, отказался от этого приема вживания, основанного на «лености сердца, *acedia*, неспособной овладеть подлинным образом истории, вспыхивающим лишь на миг» (Ben'jamin, 2012, 240).



Клее П. «Angelus novus», 1920

Печаль, связанную с применением этого приема, Беньямин объясняет тем, что наблюдатель, последователь историзма, вживается в победителя, что не только не позволяет ему познать историю верно, «создать подлинный образ истории», но и идет на пользу господствующим в данный момент классам. Беньямин понимает историю как классовую борьбу, до сих пор в это борьбе господствовали победители, при этом созданные в истории культурные ценности обязаны своим существованием не только усилиям великих гениев, но и не замечаемому буржуазными историками подневольному труду их современников. Рассуждая в таком ключе Беньямин громко заявляет, что не бывает документа культуры, который не был бы документом варварства, поскольку подневольный труд безымянных людей, создавших культурный объект оказался незамеченным (Ben'jamin, 2012, 241).

В главе IX тезисов «О понятии истории» Беньямин описывает картину П. Клее *Angelus Novus*: «На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит» (Ben'jamin, 2012, 242). Известно, что эту акварель Клее Беньямин приобрел в 1921 году, очень ее любил, а название ее — *Angelus Novus* — было предложено им для журнала, который он собирался издавать. Друг юности Беньямина Гершом Шолем написал в 1921 году стихотворение к его дню рождения. В стихотворении тоже упоминается этот ангел. Данные подробности указывают на то, что образ ангела Клее был важным для Беньямина. Почему?

Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал. (Ben'jamin, 2012, 242)

Из этой цитаты очевидно негативное отношение Беньямина к представлению истории в качестве поступательного движения, к идее прогресса. Те политические силы (соци-

ал-демократы), — рассуждал Бенъямин в 1940 году, — которые могли бы противостоять фашизму, но которые при этом верили в прогресс, в ход истории, который благодаря техническому развитию вынесет их к лучшему, потерпели крах (Ben'yamin, 2012, 243). Бенъямин критикует в данном случае социал-демократов, теория и практика которых определялась догматической идеей прогресса, понимаемого, во-первых, как прогресс самого человека, а не только его навыков и знаний, во-вторых, как бесконечный, не имеющий завершения прогресс, в-третьих, как неостановимый прогресс. Такое противоречивое и спорное представление о прогрессе неотделимо от представления о поступательном движении человеческого рода, осуществляющемся в пустом и гомогенном времени (Ben'yamin, 2012, 246). Именно против такого понимания времени выступает Бенъямин, развивая идею о времени, наполненном «актуальным настоящим» (Jetztzeit) (Ben'yamin, 2012, 246). Революционеры в момент действия подрывают гомогенное время; так, Робеспьер вырывает Древний Рим как прошлое, заряженное актуальным настоящим, из исторического континуума. «Французская революция понимала себя как возвращение Рима», совершая «прыжок под вольным небом истории» (Ben'yamin, 2012, 246). Таким образом, критикуя представление об истории как о поступательном, прогрессивном развитии, Бенъямин приходит к историко-материалистической идее современности, понимаемой не как переход, а как замирание времени, устанавливающее свой уникальный опыт общения с прошлым, чтобы в какой-то момент «взорвать континуум истории» (Ben'yamin, 2012, 247).

Но именно такое представление истории — преходящее, поступательное, прогрессивное развитие, уносящее прошлое далеко от нас со все большей скоростью — символизирует ангел Клее, и именно такое развитие истории приводит к возникновению и развитию эстетики, символизируемой ангелом дюреровским. Но прежде, чем перейти к заключительному анализу укоренности эстетики в историческом развитии, мы должны прояснить суть меланхолии с помощью того способа самопознания человеческого духа, рожденного модерном, которым является психоанализ.

Меланхолия

Обратимся к работе, написанной З. Фрейдом 1915 году и названной «Преходящее» (один из вариантов перевода названия — «Бренность»). В этой работе Фрейд, как и Кьеркегор, но, разумеется, в другом ключе, отмечает связь красоты как эффекта эстетического созерцания и меланхолии. В статье Фрейд описывает прогулку в обществе молчаливого друга и юного поэта, который восхищался красотами природы, но не радовался им, так как ему мешала мысль, что вся эта красота обречена на исчезновение, что зимой ее не станет, как, равным образом, не станет всего прекрасного и благородного, что создали и могли бы создать люди. Таким образом, все вещи обесцениваются, так как оказываются бранными, преходящими. Анализируя этот случай, Фрейд отмечает, что превращение всего прекрасного и совершенного в тлен могло бы стать источником двух душевных порывов — скорби и протеста, требования вечности (Freid, 1916). Фрейд возражает пессимистически настроенному поэту: бренность прекрасного не несет с собой его обесценивания. Из бренности следует повышение его значимости, ведь оно есть только сейчас, само ограничение возможности наслаждаться прекрасным увеличивает его ценность. Недолговечность красоты добавляет ей прелести.

Даже если придет время, когда картины и статуи, которыми мы сегодня восхищаемся, разрушатся, или следующий за нами род не поймет больше произведений наших поэтов и мыслителей, или наконец, наступит геологическая эпоха, в которой все живое на Земле окаменеет, ценность всего этого прекрасного и совершенного определяется исключительно его значением для жизни наших ощущений, и ему самому не требуется существовать дольше, и поэтому оно независимо от абсолютной длительности во времени. (Freid, 1916)

Фрейд считает эти рассуждения бесспорными, но замечает, что на его друга они не производят впечатления, его собеседник остается в меланхолии. Тогда Фрейд делает вывод о наличии сильного аффективного момента, которое обесценивает наслаждение прекрасным. «В данный момент, — пишет Фрейд, — мы не понимаем, почему отделение либидо от его объекта протекает столь болез-

ненно» (Freid, 1916). Либи́до — способность любить, оно обращено на объекты, при утрате объекта, наша способность любить может найти себе другие объекты.

Разговор с этим другом состоялся летом до войны. Годом позже разразилась война, лишившая мир его красот. Она разрушила не только красоту ландшафтов, по которым прокатилась, но и произведения искусства, которых она коснулась на своем пути, она разрушила также нашу гордость достижениями культуры, уважение ко многим мыслителям и деятелям искусства, а также надежды на то, что мы наконец-то преодолеем различия между расами и народами... (Freid, 1916)

Так пишет Фрейд в завершении статьи «Преходящее», отмечая то, что многие печалются о потерях, но печали постепенно пройдут, и мы найдем новые объекты для обожания (Freid, 1916):

Мы знаем, что печаль, какой бы болезненной она ни была, прекращается сама собой. Когда она смиряется с потерей, она поедает и саму себя, и тогда наше либи́до снова свободно, чтобы — поскольку мы еще молоды и полны жизненных сил — заменить утраченные объекты на новые, по возможности равноценные или еще более значительные. Остается надеяться, что с потерями этой войны не произойдет иначе. И только когда печаль будет преодолена, окажется, что наша высокая оценка культурных благ не пострадала от того, что мы убедились в их хрупкости. Мы снова восстановим все то, что разрушила война, может быть, на более твердой основе и прочнее, чем прежде. (Freid, 1916)

Итак, в статье 1915 года, опубликованной год спустя, Фрейд определяет меланхолию как печаль о потере. Но уже в 1917 году Фрейд иначе смотрит на эти вопросы в более известной работе «Скорбь и меланхолия», в которой меланхолия понимается как скорбь по утраченному, но не отпущенному полностью объекту: субъект так высоко ценит объект, что не может смириться с его утратой, субъект вбирает образ объекта в себя, интериоризирует его, сам становится этим утраченным объектом, любимым и ненавидимым одновременно. «Фрейд за депрессией и меланхолией обнаруживает траур по материнскому объекту», — делает вывод Ю. Кристе-

ва (Kristeva, 2010, 15). Поскольку объект утрачен, что приносит страдания, меланхолик ненавидит объект, испытывает к нему гнев, но поскольку он сам стал заместителем объекта, этот гнев меланхолик направляет на себя. Таким образом, меланхолическая позиция оборачивается в маниакальную, эйфория и экзальтация следуют меланхолии.

Для нашего анализа связи эстетики и поступательного исторического развития важно это развитое Фрейдом, Лаканом, Кристевой представление. Во-первых, меланхолия рассматривается как реакция на утрату, во-вторых, важно, что объект утрачен, но не полностью: «Меланхолия связана с интроекцией потерянного объекта» (Kristeva, 2010, 110). В психоаналитическом дискурсе способность любить связывается со способностью либидинально нагружать внешний объект, которому в психическом мире соответствуют представления об объекте. При утрате любимого объекта возникает скорбь, работа которой состоит в снятии этой нагрузки с объекта и перенаправлении на другой замещающий объект, это метонимическая работа. Но в скорби нет расстройства чувства собственного достоинства, в меланхолии же есть. В меланхолии потеря не осознается, объект утрачен внешне, но не в психической жизни. Отличая меланхолию от скорби, Фрейд пишет: «Таким образом нам было бы удобнее как-то связать меланхолию с неосознанной утратой объекта, в отличие от скорби, при которой в утраченном нет ничего бессознательного» (Freid, 1995, 253). Чувство собственного достоинства связывается с вопросом нарциссической либинальной нагрузки представления о себе. Расстройство Я сближает меланхолию с психозом, но в психозе можно вернуть этому Я ореол величия с помощью бреда, в меланхолии же невозможно сформировать бред. Меланхолик недоволен собой, разрушает себя, свою репутацию, свое тело.

Искусство

Таким образом, если возвратиться к основной линии нашего повествования, можно сделать вывод: Ангел истории и ангел эстетики (Меланхолия) — суть одно. Эстетическое понимается здесь в кьеркегоровском смысле — как наполненность души

непосредственными восприятиями, интенсивность переживания которых так захватывает душу, что отдаляют как моральный закон, так и глас Божий. При этом Кьеркегор указывает, что из всех чувственных впечатлений художественные переживания, то есть связанные с созерцанием произведений искусства, являются наиболее интенсивными. Поэтому персонаж его эстетической мысли — Нерон, которого он выводит в качестве образца, — любит петь, пишет стихи, впечатлен видом горящего города, его душа открыта этим чувствам, являющимся для эстета высшей реальностью. Таким образом, эстетическое существование и восприятие искусства сближаются до неразличения. И единая сущность, которая их связывает — уничтожение, связанное с прогрессивным развитием истории, в ходе которого теряется и любимое нами. Процесс это выглядит как негация настоящего, его перерождение в будущее, и искусственное сохранение прошлого, его консервирование, архивирование в виде эстетических предметов.

Меланхолия — преимущественно эстетическое настроение, в котором совершается эстетическое созерцание. Ангел истории Клее в ужасе летит от распадающегося прошлого, этот ужас возникает от того, что нет больше ничего беспрестанного. В эстетическом созерцании мы как будто бы приостанавливаем ход времени, пытаемся смириться с ним, сублимировать постоянное разрушение.

Моменты эстетических переживаний в наиболее явном и рафинированном виде нам дарит искусство. Искусство помогает нам выстоять перед непрерывным потоком становления, — так можно сказать, лишь немного перефразируя Ницше. То же самое говорит Ю. Кристева: «искусства указывают на некие методы, которые дают художнику и знатоку искусств возможность сублимационного доступа к потерянной Вещи» (Kristeva, 2010, 109).

Каким образом это делают искусства? Кристева отвечает на этот вопрос, анализируя художественные приемы, обобщая способ художественного постижения мира, обращаясь к устройству психического мира человека. Во-первых, пишет Кристева, это осуществляется посредством просодии — ритмизации и придания звуковой выразительности стихам.

Во-вторых, «посредством многозначности знаков и символов, которые дестабилизируют именование, и накапливая вокруг знака множество коннотаций, дает субъекту шанс вообразить бессмыслицу или же истинный смысл Вещи» (Kristeva, 2010, 109). В-третьих, «посредством психической организации прощения: идентификации говорящего субъекта с благоволящим и восприимчивым идеалом, способным подавить виновность и уничтожение, подкрепляющее чувство безнадежности у депрессивного человека» (Kristeva, 2010, 109). Все эти способы в изобилии предоставляет нам искусство в его эстетическом измерении и потребление художественной продукции. Возможно, наша страстная склонность к творчеству, хотя бы в виде созерцания или потребления плодов чужого творчества, подпитывается нашей меланхолией?

Меланхолия связана с интроекцией потерянного объекта, то есть мы потеряли прошлое, но нашли способ обращения с ним в утраченном виде — мы сохранили его в музеях, коллекциях, цитатах, и к нему возможно только эстетическое отношение, которое питается меланхолией, как своим источником, и в то же время само вызывает меланхолию как печаль об утраченном. Важно, что прошлое в таком отношении к нему эстетизируется, пронизывается искусством во всех смыслах.

Красота абсолютна и неуничтожима, поэтому она способна, хоть отчасти, в виде артефактов, воскресить прошлое, покидающий нас объект. «Так сублимация сопротивляется смерти. Прекрасный объект, способный увлечь нас в свой мир, кажется нам более достойным того, чтобы к нему привязаться, чем какая угодно возлюбленная... Красота — это художественная проделка, она лишь воображаема» (Kristeva, 2010, 112).

В произведениях искусства мы замещаем покидающие нас объекты и любим уже не сами объекты, а их образы. «Красоте удастся пройти сквозь драму, которая разыгрывается между потерей и властью над потерей себя / обесцениванием себя / умертвлением себя... Диалектика сублимации ткёт вокруг депрессивной пустоты из нее некий гиперзнак. Это аллегория» (Kristeva, 2010, 111). Аллегория — иносказание, представление идеи посредством образа — представляет собой основной прием искусства, продукт которого замещает

эфемерное, утраченное. Важно, что специфическое отличие предметов искусства — это то, что они прекрасны; их ценность — в том, что им внутренне присуща красота. «Как женские украшения скрывают стойкую депрессию, так и красота проявляется как восхитительное лицо потери, преобразуя последнюю, чтобы заставить ее жить» (Kristeva, 2010, 111).

Подобное понимание искусства мы встречаем в ранней работе Дж. Агамбена «Человек без содержания»¹. Сегодня, в эпоху расколотой традиции, характеризующейся разрывом между прошлым и будущим, старым и новым именно искусство позволяет современному человеку прикоснуться к прошлому. Но это отношение возможно в виде эстетического созерцания, связанного с отстранением, показывающим, что мы имеем дело не с реальностью, а с вымыслом. Распад традиционного общества порождает искусство в его эстетическом измерении — в виде коллекций, собраний, цитат, обобщенно говоря, в виде архива. Но такое эстетическое переживание прошлого является дистанцированием от него, разрушением традиции. «Уничтожая передаваемость прошлого, эстетика негативным образом возвращает его себе, превращая непередаваемость в самоценность эстетической красоты и тем самым открывая человеку пространство между прошлым и будущим, где он может найти основание для своего действия и познания» (Agamben, 2018, 147-148).

По Агамбену, эстетика воссоздает невозможность передачи, трансляции прошедшего, обозначая транслируемые объекты, предметы эстетического созерцания, признаком красоты, который со временем превращается в китч. Единственное завершение этой ситуации и прекращение прогрессивного развития истории Агамбен, как и Беньямин, видит только в овладении человеком своей собственной историей, в преодолении нигилизма, говоря словами Ницше, в творении собственного мира и мифа. Но искусство в эстетическом измерении сделать это не способно, ведь оно отмечено меланхолией как неким маркером бессилия, поскольку такое искусство, возникая в разрыве между старым и новым, замещает миф и так пытается изле-

¹ Ранее мы кратко писали об этом. См.: Stavtseva, 2018.

чить историческую травму. В рамках угасающего эстетического проекта Запада искусство должно освободиться от эстетики, вернуться к скромному статусу *techne* и создать новую реальность для поэтического жительства человека.

REFERENCES

- Agamben, D. (2018). *Chelovek bez sodержaniya* [The Man Without Content]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
- Ben'yamin, V. (2012). *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [The doctrine of similarity. Media Aesthetics]. Moscow: RGGU. (in Russian).
- Kirkegor, S. (1994). *Garmonicheskoe razvitie v chelovecheskoi lichnosti esteticheskikh i eticheskikh nachal* [The harmonious development in the human person of aesthetic and ethical principles]. In *Kirkegor S. Naslazhdenie i dolg* [Kierkegaard S. Pleasure and Duty], (225-423). Kiev: AO AirLand &Novyi krug. (in Russian).
- Kristeva, Yu. (2010). *Chernoje solntse: Depressiya i melankholiya* [Black Sun: Depression and Melancholia]. Moscow: Kogito-Tsentr. (in Russian).
- Stavtseva, O. I. (2018). *Angel istorii i angel estetiki* [Angel of History and Angel of Aesthetics]. In *Pervyi Rossiiskii esteticheskii kongress. Tezisy dokladov* [The First Russian Aesthetic Congress. Abstracts], (82-83). St. Petersburg: Rossiiskoe esteticheskoe obshchestvo. (in Russian).
- Freid, Z. (1916). *Prekhodyashchee* [Transient]. Retrieved from <http://freudproject.ru/?p=6002> (in Russian).
- Freid, Z. (1995). *Skorb' i melankholiya* [Mourning and melancholy]. In *Freid Z. Khudozhnik i fantazirovanie* [Freud Z. The artist and fantasy], (212-259). Moscow: Respublika. (in Russian).