

ISSN: 2619-1296  
ББК 87.8

# TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал  
Российского эстетического  
общества

Journal of Russian Society  
for Aesthetics

№ 2 (2) 2018

***Редколлегия***

**Никонова Светлана Борисовна**, доктор философских наук,  
*главный редактор, Санкт-Петербург*

**Тылик Артем Юрьевич**, кандидат философских наук,  
*заместитель главного редактора, Санкт-Петербург*

**Артеменко Наталья Андреевна**, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

**Быстров Никита Львович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

**Васильева Марина Александровна**, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

**Грякалов Алексей Алексеевич**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

**Закс Лев Абрамович**, доктор философских наук, *Екатеринбург*

**Лисовец Ирина Митрофановна**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

**Орлов Борис Викторович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

**Поликарпова Дарина Александровна**, магистр философии, *Санкт-Петербург*

**Прозерский Вадим Викторович**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

**Радеев Артем Евгеньевич**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

**Синицын Александр Александрович**,  
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург — Саратов*

**Устюгова Елена Николаевна**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

**Новикова Анна Константиновна**, магистр философии,  
*секретарь, Санкт-Петербург*

***Редакционный совет***

**Богдан Дземидок** (Польша); **Мишко Шувакович** (Сербия);

**Джэйл Эрзен** (Турция); **Адриан Квокачка** (Словакия);

**Золтан Сомеги** (Объединенные Арабские Эмираты);

**Кеничи Сасаки** (Япония); **Пэн Фэн** (Китай);

**Джоосик Мин** (Республика Корея); **Макс Риинанен** (Финляндия);

**Харри Леманн** (Германия); **Себастьян Станкевич** (Польша);

**Арто Хаапала** (Финляндия).

**TERRA AESTHETICAE**  
**Journal of Russian Society for Aesthetics**  
**№ 2 (2) 2018**

***Editorial Board***

**Svetlana Nikonova**, DSc (doctor of sciences) in Philosophy,  
Chief editor, Saint-Petersburg

Artem Tylik, PhD (candidate of sciences) in Philosophy,  
Deputy chief editor, Saint-Petersburg

Natalia Artemenko, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, Saint-Petersburg

Nikita Bystrov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, Yekaterinburg

Marina Vasiljeva, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, Saint-Petersburg

Aleksey Gryakalov, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, Saint-Petersburg

Lev Zaks, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, Yekaterinburg

Irina Lisovets, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, Yekaterinburg

Boris Orlov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, Yekaterinburg

Darina Polikarpova, MA in Philosophy, Saint-Petersburg

Vadim Prozersky, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, Saint-Petersburg

Artem Radeev, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, Saint-Petersburg

Aleksandr Sinityn, PhD (candidate of sciences) in History,  
Saint-Petersburg—Saratov

Elena Ustiugova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, Saint-Petersburg

Anna Novikova, MA in Philosophy, Secretary, Saint-Petersburg

***Advisory Board***

**Bohdan Dziemidok** (Poland); **Mishko Suvakovic** (Serbia);

**Jale Erzen** (Turkey); **Adrian Kvockacka** (Slovakia);

**Zoltan Somhegyi** (United Arab Emirates);

**Ken ichi Sasaki** (Japan); **Peng Feng** (China);

**Joosik Min** (Republic of Korea); **Max Ryynänen** (Finland);

**Harry Lehmann** (Germany); **Sebastian Stankiewicz** (Poland);

**Arto Haapala** (Finland).

# СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Вводное слово . . . . .	7
-------------------------	---

## HISTORIA

<b>ЕЛЕНА ПРОТАНСКАЯ.</b> С ней всегда было захватывающе интересно...	
<b>ELENA PROTANSKAIA.</b> It has always been exciting with her . . . . .	12
<b>ВАДИМ ПРОЗЕРСКИЙ.</b> Путь Татьяны Анатольевны Акиндиновой в науке	
<b>VADIM PROZERSKY.</b> The way of Tatiana Anatolievna Akindinova in science. . . . .	34
<b>ЕЛЕНА УСТИЮГОВА.</b> Созвучие эстетики Когена с идеями русского и немецкого авангарда первой четверти XX века	
<b>ELENA USTIUGOVA.</b> Consonance of Kogen's aesthetics with ideas of russian and german avant-garde of the first quarter of the 20th century . . . . .	56

## THEORIA

<b>БОРИС СОКОЛОВ.</b> Танец памяти/сознания/времени	
<b>BORIS SOKOLOV.</b> Dance of memory/consciousness/time . . . . .	70
<b>ИЛЬЯ ДВОРКИН.</b> Философия в поисках истока. Заметки по следам идей Германа Когена	
<b>ILYA DVORKIN.</b> Philosophy in search of the source. Some comments following Hermann Cohen's ideas . . . . .	81
<b>ЯН КРАСИЦКИ.</b> Герман Коген и проблема другого. Торжество и падение «чистого разума»	
<b>JAN KRASICKI.</b> Herman Cohen and the other. The triumph and fall of "pure reason" . . . . .	94
<b>ЛАРИСА ПОЛУБОЯРИНОВА.</b> О некоторых аспектах рецепции немецкого «эстетического направления» в отечественном литературоведении	
<b>LARISSA POLUBOJARINOVA.</b> On some aspects of the reception of the german "aesthetic direction" in russian literary criticism of the 1920s. . . . .	114
<b>НИКОЛАЙ ХРЕНОВ.</b> Проект теории и истории художественной культуры М. С. Кагана: исторический аспект	
<b>NIKOLAY KHRENOV.</b> The project of theory and history of art culture of M. S. Kagan: historical aspect . . . . .	130

**АЛЕКСАНДР ЛЬВОВ.** Ниспровергатель мировоззрений: обоснование  
Алоизом Рилем задач ненаучной философии  
**ALEXANDER LVOV.** The subversive of worldviews: Alois Riehl's foundation  
of the tasks of non-scientific philosophy . . . . . 163

**АРТЕМ РАДЕЕВ.** Дефиниция, идентификация, экспериментация  
**ARTEM RADEEV.** Definition, identification, experimentation . . . . . 179

## ARS

**ЮЛИЯ АЗАРОВА.** Музыкальная эстетика постмодернизма  
в междисциплинарной матрице культуры XX века  
**YULIA AZAROVA.** Musical aesthetics of postmodernism in the interdisciplinary  
matrix of the culture of the 20th century. . . . . 190

## PRAXIS

**МАРЬЯНА КОЛОСОВА.** «Смерть в Венеции» Томаса Манна:  
между иллюзией и бездной  
**MARYANA KOLOSOVA.** Thomas Mann's "Death in Venice":  
between illusion and the abyss . . . . . 240

**ГРИГОРИЙ СИПЛИВЫЙ.** Эстетика ужаса в работах Дэвида Линча:  
деконструкция нарратива и семантический нигилизм  
**GREGORY SIPLIVII.** The aesthetics of horror in the works of David Lynch:  
the deconstruction of the narrative and semantic nihilism . . . . . 257

## TRANSLATIO

**ТАТЬЯНА АКИДИНОВА.** Герман Коген. Эстетика чистого чувства  
**TATIANA AKINDINOVA.** Hermann Cohen. Aesthetik des reinen gefuhls  
*Preface to the translation* . . . . . 287

**ГЕРМАН КОГЕН.** Эстетика чистого чувства, *T.1. § 11. Эстетическое чувстволюбви*  
*ТАТЬЯНА АКИДИНОВА (пер. с нем.)*  
**HERMANN COHEN.** Aesthetik des reinen gefuhls, *Berlin, 1912, Bd.1, s.174-184*  
*TATIANA AKINDINOVA (trans.)* . . . . . 292

## RECENSIO

**АННА НОВИКОВА.** Как возможно выражение духовного телесным?  
*РЕЦЕНЗИЯ на книгу Татьяны Акиндиновой и Антона Амашукели*  
*«Танец в традиции христианской культуры»*  
**ANNA NOVIKOVA.** *REVIEW of the Book Tatiana Akindinova & Anton Amashukeli*  
*"Dance in the tradition of christian culture".* . . . . . 304

**АРТЕМ ТЫЛИК.** Эстетика в поисках парадигмы  
*РЕЦЕНЗИЯ на учебник «Эстетика. История учений. В 2-х частях»*  
*Под общей редакцией С. Б. Никоновой, А. Е. Радеева, М.: Юрайт, 2018*  
**ARTEM TYLIK.** Aesthetics in search of paradigm  
*REVIEW of the Book "Aesthetics. History of conceptions"*  
*Ed. by S. Nikonova, A. Radeev, M.: Jurait, 2018 . . . . . 315*

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА.** Современное искусство в свете теории партизана  
*РЕЦЕНЗИЯ на книгу Артема Тылика «Партизаны без леса.*  
*Очерки по истории и теории уличного искусства»*  
**SVETLANA NIKONOVA.** REVIEW of the book Artem Tylik "Partisans without forests.  
*Essays on the history and theory of street art". . . . . 327*

## **CHRONICA**

**АЛЕКСАНДРА АТАНОВА.** Первый Российский эстетический конгресс  
**ALEXANDRA ATANOVA.** The 1st Russian congress of aesthetics . . . . . 344

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН.** Эстетика культуры в разных аспектах  
*ОТЧЕТ о работе секции «Логос. Этос. Миф — 3» (РХГА, Санкт-Петербург)*  
**ALEKSANDR SINITSYN.** Aesthetics of culture in various aspects  
*REPORT on the work done by participants of the "Logos. Ethos. Myth — 3" section*  
*(The Russian Christian Humanitarian Academy, St.Petersburg). . . . . 354*

## Вводное слово

Второй номер нашего журнала мы посвящаем памяти Татьяны Анатольевны Акиндиновой (1945-2018), российско-го эстетика и специалиста по немецкой философии. Прошло меньше года с тех пор как Татьяна Анатольевна ушла из жизни, и посвящение это, в первую очередь, — дань уважения к ней и признания как того вклада, который как ученый она внесла в эстетическую науку, так и того влияния, которое она оказала на многих, кто посвятил себя деятельности в сфере эстетики. Год — слишком малый отрезок времени, чтоб осознать полностью тот факт, что человека более нет среди нас. Он по-прежнему воспринимается как живой — только отсутствующий. И как с живым с ним хочется вступить в диалог, поговорить, поспорить, но как к отсутствующему — обратиться свидетельством того, что он находится в нашей памяти. И есть еще то, что становится потребностью помнящих: собрать это свидетельство и оформить так, чтоб отсутствие не имело шансов его рассеять. Любовь друзей, уважение коллег, признательность учеников — как действие самих достижений в науке — не нуждаются в дополнительных подтверждениях. Но они заслуживают отчетливого и осознанного проявления. Таковым именно мы и задумали этот номер.

Идея посвятить очередной номер журнала памяти Т. А. Акиндиновой связана и с личными мотивами: ведь для многих из тех, кто занимается работой над журналом, именно она была учителем, спровоцировавшим интерес к эстетической мысли. Но не менее важно и то, что она принимала участие

в создании Российского эстетического общества, и конечно, принимала бы участие в издании журнала, если бы судьба не распорядилась иначе. К сожалению, ей не суждено было дожить до выхода в свет первого номера — однако теперь мы собрались здесь, чтобы почтить ее память на его страницах.

Потому стоит сказать несколько слов о специфике подбора материалов в настоящем выпуске. Два первых раздела — раздел по истории эстетической мысли и раздел по эстетической теории — полностью посвящены памяти Татьяны Анатольевны Акиндиновой, и все статьи в них написаны людьми, непосредственно ее знавшими. В разделе *Historia* собраны тексты друзей и коллег Татьяны Анатольевны, посвященные ей самой и ее научным достижениям. Это подлинным образом история эстетики — представленная на этот раз в одной фигуре — фигуре Т. А. Акиндиновой как человека и как ученого. В разделе *Theoria* собраны статьи друзей и коллег Татьяны Анатольевны, написанные как бы в продолжение диалога с ней на темы, близкие ей в теоретическом плане. Эти темы не всегда являются собственно эстетическими, однако вновь через фигуру ученого, которому посвящен этот выпуск, они вовлечены в поле эстетической проблематики, одновременно расширяя его и связывая собственные вопросы с вопросами эстетической теории. Здесь мы увидим статьи о Германе Когене и о неокантианстве, о теории искусства М. С. Кагана, учителя Татьяны Анатольевны, исследованию чьей эстетической концепции она уделяла много внимания, о литературных спорах и спорах об определении искусства, а также, конечно, о памяти как о теоретической проблеме, о той самой памяти, которая является определяющей для всего этого номера.

Однако мы отнюдь не ставили целью ограничивать круг авторов лишь теми, кто знает и помнит Татьяну Анатольевну, ведь это не просто сборник текстов, составленный в ее память, но текущий номер журнала, а течение жизни, научной жизни, в первую очередь, является определяющим для существования журнала в отличие от сборника.

Потому раздел *Ars*, посвященный эстетическим аспектам искусства, на этот раз представлен обширной богато иллюстрированной нотными примерами статьей о специфике соз-

дания и восприятия, а также об эволюции авангардной музыки. Уверены, что Татьяна Анатольевна, чуткая к музыке, вне зависимости от ее вкусовых предпочтений, высоко оценила бы эту статью как дар и как ценный вклад в течение научной жизни.

В разделе Praxis на этот раз «практика» интерпретируется новым способом, ведь мы можем говорить не только о практическом применении эстетики, но и о практических упражнениях в ее сфере. В разделе публикуются две статьи-эссе молодых исследователей, обращающихся к эстетике как к практике осмысления художественных текстов. И опять же, уверены, что Татьяна Анатольевна, всегда внимательная к ученикам, студентам, аспирантам, к образовательному процессу и процессу формирования эстетических интересов и устремлений, также высоко оценила бы порыв молодых исследователей к эстетической практике.

Далее, зная Т. А. Акиндинову как специалиста по немецкой эстетике и как переводчика текстов немецких философов, в разделе Translatio мы сочли возможным и даже необходимым обратиться к ее собственной переводческой деятельности. Делавшиеся ею переводы были в свое время опубликованы в разных изданиях, однако здесь мы решили вновь опубликовать тот текст, который она считала одним из наиболее важных — это отрывок из книги Г. Когена «Эстетика чистого чувства» об эстетическом чувстве любви.

В разделе рецензий мы также сочли уместным, в первую очередь, еще раз напомнить читателям о вышедшей четыре года назад книге Т. А. Акиндиновой в соавторстве с А. В. Амашукели «Танец в традиции христианской культуры». А также в нем присутствуют рецензии и на новейшие издания, имеющие отношение к Татьяне Анатольевне: на вышедший этой осенью объемистый учебник по истории эстетики, в написании которого она принимала активное участие, и вышедшую также этой осенью книгу ее ученика, А. Ю. Тылика о современных художественных практиках.

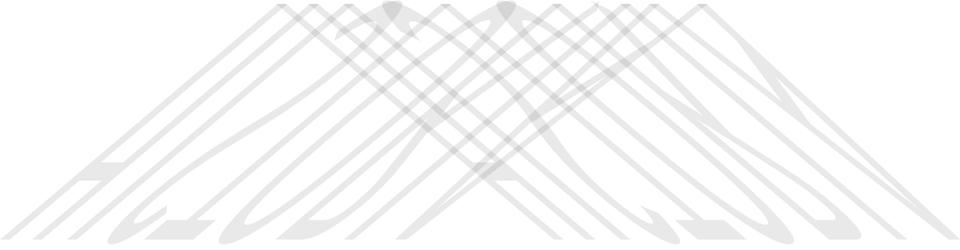
В разделе обзоров, безусловно, мы уделяем внимание текущим значимым для эстетики событиям. В первую очередь, это Первый Российский эстетический конгресс, проведенный в Санкт-Петербурге в октябре этого года Российским

эстетическим обществом. Кроме того, представляет собой интерес обзор регулярной секции, проводимой в рамках различных конференций Русской христианской гуманитарной академии и привлекающей к участию специалистов разных направлений — философов, историков, археологов, искусствоведов, художников — многочисленных молодых исследователей, студентов и аспирантов, представляющих доклады на вольные и наиболее интересные для них темы, — которые практически постоянно оказываются теснейшим образом связанными с эстетикой и требуют эстетического осмысления, что свидетельствует о том, насколько эстетическая проблематика актуальна в современном мире.

*Светлана Никонова*



# HISTORIA



IN MEMORIAM

**С НЕЙ ВСЕГДА БЫЛО ЗАХВАТЫВАЮЩЕ ИНТЕРЕСНО...**

*Очерк памяти российского эстетика  
Татьяны Анатольевны Акиндиновой*

**ЕЛЕНА ПРОТАНСКАЯ**

*Протанская Елена Сергеевна* — доктор философских наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия.

*E-mail:* proels2007@yandex.ru

Этот текст — воспоминания подруги профессора Татьяны Анатольевны Акиндиновой, чья юность и зрелые годы также прошли в Ленинграде — Санкт-Петербурге. Автор повествует о семье Татьяны — ее матери и отце, годах учебы и работы в разные периоды. Это участие в Литературном объединении Математической школы №30, учеба в Ленинградском университете, на философском факультете и в аспирантуре факультета. Автор воспоминаний так же, как и Татьяна Анатольевна, работала в Институте Холодильной промышленности, где та прошла путь от ассистента до профессора и заведующей кафедрой. Она была уважаемым человеком, к мнениям и оценкам которого прислушивались и ценили коллеги и руководство института. Научная карьера Т. А. Акиндиновой была связана с Институтом философии СПбГУ, с кафедрой этики и эстетики. Сегодня это кафедра культурологии, философии культуры и эстетики. Две диссертации Т. А. Акиндиновой были посвящены эстетике немецкого неокантианства, в особенности Марбургской школы. Главное место в ее научных интересах занимала эстетика Г. Когена. Татьяна Анатольевна была приглашена в Научный консультативный Совет Международного общества Германа Когена. Ведущими темами ученого были также философия природы, искусство и религия, тема культуры Петербурга, который она назва-

ла «Перекрестком культур». По воспоминаниям автора, Т. А. Акиндинова была прекрасным педагогом, на лекции которого студенты приходили иногда даже повторно, глубоким ученым, замечательным организатором. Она умела поддерживать коллегиальные отношения, дружить. В последние годы Татьяна Анатольевна тяжело болела, но продолжала работать, писать статьи, участвовать в работе Института, кафедры, Ученых Советов. В эти годы ею были написаны главы в учебники по Истории эстетики, издававшиеся кафедрой.

## **IT HAS ALWAYS BEEN EXCITING WITH HER**

### ***Elena Protanskaia***

DSc in Philosophy, Professor. St.Petersburg State University of Culture and Arts, Russia.

*E-mail:* proels2007@yandex.ru

Memories of a friend of Professor Tatiana Akindinova, whose youth and mature years also took place in Leningrad-Saint Petersburg. The author tells about the Tatiana's family — her mother and father, years of study and work in different periods. This includes her participation in the Literary Association of the Mathematical School No. 30, studies at the Leningrad University, at the Faculty of Philosophy and post-graduate studies at the Faculty. The author of the memoirs also worked in the Institute of Refrigeration, where T. Akindinova passed the way from the assistant to the professor and the head of the department. She was a respected person, whose opinions and evaluations were listened and valued by colleagues and the institute's management. The scientific career of T. Akindinova was connected with the Institute of Philosophy of St. Petersburg State University, with the Department of Ethics and Aesthetics. Today this Department is the Department of cultural studies, philosophy of culture and aesthetics. Two theses T. Akindinova were devoted to the aesthetics of German neo-Kantianism, in particular the Marburg School. The main place in her scientific interests was occupied by the aesthetics of G. Cohen. T. Akindinova was invited to the Scientific Advisory Council of the International Society Herman Cohen. The leading themes of the scientist were also the philosophy of nature, art and religion, the theme of St. Petersburg culture, which she called the "Crossroads of Cultures". According to the author's memoirs, T. Akindinova was an excellent teacher, a deep scholar, a wonderful organizer. She was able to maintain collegial relations, make friends. In recent years, T. Akindinova was seriously ill, but continued to work, write articles, participate in the work of the Institute, the Department, the Academic Councils. She wrote chapters in the department textbooks on the history of aesthetics.



*Т.А. Акиндинова  
(1945–2018)*

Мне выпало счастье много лет дружить с Таней — Татьяной Анатольевной Акиндиновой. Ее утрата тяжела. Для меня ее тепло и участие — невозполнимы. Сейчас я все время вспоминаю наши с ней разговоры, поездки, совместные встречи с общими друзьями и думаю, что она была в моей жизни самым добрым, самым глубоким, бесконечно дорогим человеком. Мы написали вместе несколько статей (а в молодости даже фантастический рассказ), я слышала ее выступления на конференциях, однажды была на ее лекции и очень жалею, что это было всего один раз.

Татьяна Анатольевна родилась в 1945 году незадолго до Победы. Родители ее очень любили друг друга, и она говорила, что в этом ей очень повезло: в доме царило согласие и внимание друг к другу. Старшая сестра Татьяны Ирина Анатольевна (сейчас на пенсии) — высококлассный корректор — много лет работала в типографии им. И. Федорова. Старший брат, Евгений Анатольевич (ум. В 2006 г.) — инженер — работал на заводе и был капитаном яхты в Ленинградском яхтклубе. Она вспоминала также, что урок достоинства ей дала мать — Алевтина Александровна Успенская, когда Тане было 4 года. Соседка на коммунальной кухне пекла пирожные к празднику. Одна корзиночка поломалась, и она кусочки на блюдечке предложила Тане. Та взяла, а мать строго сказала: «Не ешь, верни, имей достоинство!» А соседке объяснила: «Хотите угостить ребенка, угостите, а обломки давать не надо!» Она говорила, что запомнила это на всю жизнь, часто вспоминала и была благодарна матери. Она стала человеком, которому было не свойственно «подсуетиться» для карьеры, бонусов или привилегий... Мать Тани однажды рассказала, что впервые дочку философом назвал сосед по коммунальной квартире. Глядя на соседку, которая время от времени обесцвечивала волосы, 4-летняя Таня со вздохом произнесла: «Плохо нам с тобой, Клава, макушечки-то у нас

темнеют...» Удивившись такой наблюдательности и отзывчивости ребенка, сосед заметил: «Философ растет!» Так оно и вышло. Отец Татьяны Анатольевны в блокаду работал в разведке в Ленинграде, выводил людей из окружения. Соседи по коммуналке считали его святым, поскольку он всю блокаду подкармливал одну семью, которая благодаря этому выжила. Отец возил детей в пригороды, учил фотографии, поощрял интересы, помогал в учебе. Татьяна Анатольевна рассказывала, что однажды ей что-то было непонятно в задании по физике, и отец сказал ей: «А ты представь себе...» — и ей как будто все открылось. После войны отец Тани был преподавателем в техникуме. У Татьяны было замечательно развито воображение... с детства она любила и прекрасно освоила езду на велосипеде, объехав с друзьями и одна не только весь город, но и окрестности. С годами она окрепла и была отобрана в команду школы по легкой атлетике. В школе она прекрасно училась и по окончании поступила на философский факультет на заочное отделение, поскольку после школы на очное отделение на философский не брали — надо было иметь два года стажа. Она зарабатывала их в Ленгазе, дежуря сутками «на телефоне» по тревожным звонкам. Эти ночные дежурства подорвали ей здоровье.

Познакомились мы в ЛИТО, литературном объединении в 30-й (математической) ленинградской школе, которое вел талантливейший педагог и ученый, писатель — Герман Николаевич Ионин. Он был молод, на 8-10 лет старше своих учеников, еще не женат. Сын художника Ионина, племянник художника Самохвалова, выросший в интеллигентской среде, широко образованный, к тому времени, уже, к сожалению, осиротевший, он всю энергию молодости отдавал работе: нам, своим ученикам, и науке — литературоведению. Он заразил нас любовью к творчеству Г. Р. Державина, которым занимался, возил в его имение на Званку, где была написана поэма «Жизнь званская», мы проводили литературные вечера, выпускали стенгазеты, оформлять которые нам помогал друг Германа Николаевича — профессиональный художник Платон Швец. Мы слушали пьесы Ростана, «Божественную комедию» Данте, которые читал нам Г. Ионин на заседаниях ЛИТО, проходивших во время каникул, а также его лекции о русской и зарубежной

литературе, обсуждали стихи и прозу, которые писали сами, выступали на радио и телевидении, отмечали праздники, танцевали до упаду... Когда Тани не стало, я написала 82-летнему Герману Николаевичу и получила в ответ пронзительные слова: «Больно так, что сказать не могу. Помню юность нашу. Вижу вечно юное для меня лицо Тани. Горько мне переживать все несбывшееся в нашей жизни...».

Таня Акиндинова была, если можно так выразиться, — «звездой» ЛИТО. В ее суждениях о литературе и искусстве искренность сочеталась с тщательностью, интересом к деталям. У нее был прекрасный слух. Перейдя на дневное отделение, она пела в хоре Сандлера и гордилась тем, что маэстро дважды благосклонно на нее посмотрел на спевках.

Когда ей было 21 год в октябре ночью ее отец внезапно умер от инсульта. В 33 года она так же внезапно потеряла (инфаркт) мать и потом всегда боялась внезапного ухода близких... Она очень ценила жизнь и все, что в ней есть.

Мы подружились летом в пионерлагере, куда я пригласила на работу друзей из ЛИТО. Я работала пионервожатой в школе и была командирована на лето в пионерлагерь, набор кадров тоже был поручен мне. Мне было 19 лет, Татьяне — 20. Таня в юности прекрасно пела, рисовала, лепила... Она была принята на работу зав. клубом лагеря. Ей пришлось вести хор, фото- и изокружок, театральную студию. В лагере она была окружена детьми разных возрастов, со всеми сумела наладить контакт, они к ней тянулись, как потом и всегда, чувствуя ее искренний интерес, внимательность к ним. И дети там были очень хорошие — их родители работали в институте Механобр, они были выдумщики, азартные. Все 200 ребят пели хором (песня «Орленок» была лагерной, так назывался пионерлагерь), участвовали в выставках рисунков и букетов, в конкурсах. Яркими событиями были праздники: «Малый форум мира», «Праздник цветов», «День Нептуна». 22 июня в День памяти и скорби мы разбудили лагерь в 4 утра и повели в лес на место боев, там была линейка. Все эти события мы накануне обсуждали все вместе с другими «литовцами» по вечерам после отбоя, а с Таней подолгу отдельно, поскольку она организовывала творческую часть.

Это были шестидесятые годы, время «оттепели», надежд. Для нас, ее друзей, было полным откровением, когда она, пройдя в университете курсы политэкономии капитализма и социализма, прочитав работы классиков марксизма, вдруг сказала нам: «Знаете, я поняла, что социализм обречен». И убедительно показала нежизнеспособность плановой экономики, тотального контроля и пр. Мы зачитывались самиздатом, который кто-то привозил или перепечатывал, читали «Чонкина» Войновича, «Доктора Живаго» Пастернака, «Архипелаг Гулаг» Солженицына, дарили друг другу перепечатки сборников поэтов, которых было не достать в продаже: Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой...

Наша дружба происходила в разговорах, спорах, после занятий, в редкие выходные (я работала и училась вечером, по субботам — целый день в «Публичке»). В 1966 году мои родители с младшей сестрой уехали, в связи с переводом отца на работу во Фрунзе. Таня и ее мать Алевтина Александровна как-то сразу стали меня опекать. В скромной комнате коммунальной квартиры на первом этаже Толстовского дома на улице Рубинштейна всегда было очень чисто, натерт паркетный пол, на буфете — вышитые салфетки, на круглом столе в центре сразу появлялась какая-то еда: прозрачный супчик, жареная картошечка, еще что-то, и всех всегда угощали, и все друзья и подруги шли сюда почти каждодневно. Здесь жила и бабушка Тани, часто оставалась малолетняя дочь ее сестры, уезжавшей поваром в дальнее плавание на корабле. Никто, кроме Тани, не знал, что ее мама часто ходит в ломбард, отдает туда то ложку, то серебряную подставку от вазы, чтобы хватило на прокорм всех... Я, как могла, участвовала, но и мои возможности были скромны. Как и все, я гонялась за книгами, стояла (иногда с Татьяной попеременно) сутками и ночами в очереди на подписку какого-нибудь писателя. Так, за собранием сочинений Гете мы стояли три дня и три ночи, с пятницы по понедельник, но подписка нам так и не досталась<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Это собрание много позже преподнес Татьяне Анатольевне в дар один из ее учеников, также выпускник кафедры этики и эстетики, защитивший под ее руководством в 2017 году докторскую диссертацию, Артем Евгеньевич Радеев.

Вообще интерес к Гете у Татьяны Анатольевны сложился в юности и прошел сквозь всю жизнь. Она любила Гете за «Вертера..», за «Вильгельма Мейстера», и в том числе, за его благоговение перед тайной природной стихии, писала о нем статьи. Всегда любовалась дымкой, окутывавшей деревья перед появлением листвы, восхищалась густой листвой, цветниками разнотравья. Любила стихи Есенина:

Душа грустит о небесах,  
Она не здешних нив жилица.  
Люблю, когда на деревьях  
Огонь зеленый шевелится.  
То сучья золотых стволов,  
Как свечи, теплятся пред тайной,  
И расцветают звезды слов  
На их листве первоначальной.  
Понятен мне земли глагол,  
Но не стряхну я муку эту,  
Как отразивший в водах дол  
Вдруг в небе ставшую комету.  
Так кони не стряхнут хвостами  
В хребты их пьющую луну..  
О, если б прорасти глазами,  
Как эти листья, в глубину.

Позже она откроет глубину понимания Фауста в фильме А. Н. Сокурова... Они с Е. Н. Устюговой будут писать статью об этом... Сложное для восприятия искусство Сокурова Таня любила за глубину и стройность, за то, что его герои органичны в контексте природы, стремилась расшифровывать его символику, пересматривая фильмы, делая записи... Среди научных интересов Татьяны Анатольевны увлечение философией природы было наиболее продолжительным. Она говорила, что благодаря Гете открывала для себя непостижимость природы, ее многоликость, богатство, дивилась чудесности ее, несопоставимой ни с чем, что творят люди. И приводила в пример — даже простую ранку на коже, к которой устремляются лимфа, густеет кровь, образуется пленка и т. п.

С Таней было всегда захватывающе интересно. Я навсегда запомнила совместный с ней просмотр фильма А. Куросавы «Расемон» по новелле Акутагавы на утреннем 10-часовом сеансе в кинотеатре «Знание» (ныне «Кристалл-Палас»). После фильма мы отправились к ней домой, дело было летом, дома

никого не было, и целый день (!) мы проговорили об этом фильме, о его загадке: кто же был убийцей и как на самом деле вели себя герои, каждый из которых на суде говорит разное. Такие совместные сеансы и обсуждения помогали не только запомнить сюжет, но и детали, сцены, попытаться проникнуть в замысел. Так же мы вместе смотрели фильм С. Утикавы «Гений дзюдо», тоже снятый по сценарию Акутагавы, но, хотя говорили о нем меньше, я помню, что нас обеих поразила красота фильма и сосредоточенность героя на идеологии борьбы... Вообще у Татьяны Анатольевны был не только талант восприятия — она запоминала диалоги, сцены, ракурсы, и в первые же годы преподавания у нее постепенно сложилась своя концепция восприятия видов искусства, специфики их образности, различия критериев оценки. Так, она открыла и показала мне на примерах классических произведений, что в живописи главное средство образности — колорит, свет, а не сюжет, рисунок — в графике, в музыке — полифония, в кино — монтаж и единство изображения и звука. Ее замечания о трудности автопортрета и самовосприятия в искусстве и жизни (истинный мастер — Гольбейн! — говорила она), о разнообразии форм национальных вариантов искусства всегда были очень образны и интересны. Она находилась под большим впечатлением от творчества Р. Ингардена, книга которого вышла в 60-е гг в русском переводе<sup>2</sup>. Его идеи вдохновили её и были развиты в статьях, а затем и в диссертации. Кумирами её в юности были также Н. Гартман, Л. С. Выготский, Э. О. Ганслик, но, в первую очередь, И. Кант и его эстетика. Она стремилась научить студентов воспринимать, чувствовать эмоциональный мир художника. На свои лекции всегда тащила неподъемные сумки с томами художественных альбомов, которые покупала, где только могла, а также ей их дарили друзья и родственники. Появление электронных ресурсов стало для Татьяны Анатольевны в прямом смысле большим облегчением... Хотя я по образованию филолог, но и в литературе мои вкусы и интересы сложились отчасти под ее влиянием. Но к моим рассуждениям о литературе, моим курсовым и диплому у нее тоже были внимание и интерес, она пришла

<sup>2</sup> Имеется в виду издание: *Ингарден Р. Исследования по эстетике* (М.: Издательство иностранной литературы, 1962).

на защиту моего диплома, как потом и на обе защиты диссертаций.... Вообще она умела слушать и слышать...

В университете Татьяна очень ценила лекции М. С. Козловой, М. А. Кисселя (он потом был ее оппонентом по кандидатской диссертации), М. С. Кагана, З. Н. Мелещенко. Благодаря этим преподавателям, учившим бережному отношению к источникам, она стала знатоком истории философии и определила свои научные интересы в области истории эстетики. По поводу преподавания Зои Николаевны у Татьяны была история. Мелещенко задала студентам прочитать «Феноменологию духа» Гегеля и написать свои комментарии. Таня занялась заданием вплотную: перестала посещать занятия, закрылась в комнате общего пользования, читала, делала пометки, на звонки отвечала односложно: «да» или «нет». Тетрадка с комментариями была ею сдана, но не подписана. На лекции Мелещенко несколько раз похвалила «анонимуса», процитировала его комментарии, просила подойти. Татьяна смущенно подошла после лекции.

Уже в студенческие годы у Татьяны сложился стойкий научный интерес к истории немецкой эстетики. После окончания она поступила на работу в Холодильный институт, откуда была рекомендована в аспирантуру факультета. Ее научный руководитель М. С. Каган предложил тему: «Эстетика в ГДР». Узнав о ее решении писать работу по истории эстетики немецкого неокантианства, Моисей Самойлович усомнился, что такую работу разрешат писать, но поддержал намерение, и она сформулировала, в духе всех советских работ по «буржуазной философии», тему «Критика эстетики немецкого неокантианства», которую Совет утвердил. Она написала работу и блестяще защитилась на месяц раньше срока окончания, получив за это премию.

Став впоследствии научным руководителем студентов и аспирантов, Татьяна Анатольевна всегда была внимательна к их научным интересам, давала высказаться, проявить себя, вела диалог, предлагая порой неожиданные ракурсы, помогала сформулировать тему, вычитывала работы, помогала редактировать...

Со студентами у Т. А. Акиндиновой складывались коллегиальные отношения, с аспирантами, которые защитились под ее руководством — сердечные. Наталья Пицуха, Татьяна Горячева,

Артем Радеев, Артем Тылик бывали в доме Татьяны Анатольевны, звонили ей и после защиты, поздравляли с днем рождения, и она радовалась каждому контакту, их успехам, переживала за их проблемы, беспокоясь о их здоровье и делах...

Мама Татьяны Анатольевны дожила до защиты ее первой диссертации в апреле 1977 г. Защита состоялась при полном зале Ученого Совета. Итог праздника был «всенародным»: Тане надали цветов, что было редкостью, а на обед пришло человек тридцать, как минимум. Однако после всех отмечаний через месяц выяснилось, что защита была недействительна, так как секретарь ученого совета не обратила внимания, что оба оппонента были с одного и того же факультета (М. А. Киссель и Г. П. Выжлецов). Поэтому вскоре была назначена пере-защита, что воспринято было всеми нами с ужасом, но самой диссертанткой было перенесено с присущей ей стойкостью. Вторая защита была не менее яркой. Вместо Г. П. Выжлецова со свойственным ему красноречием выступил профессор А. И. Новиков.

С Моисеем Самойловичем Каганом был разговор о вступлении в КПСС, которое ей далось непросто. В то время для многих членство в партии значило карьерный рост, но требовало абсолютного подчинения партийной дисциплине. Это не вязалось с натурой Татьяны, но Каган убедил, что вступление в КПСС — единственная возможность остаться в профессии. Моисей Самойлович был марксистом по убеждениям, но на личном опыте знал, что такое критика на партийном собрании, в научной жизни. Вступление в КПСС прошло настолько гладко, Татьяна Анатольевна так уверенно ответила на все вопросы не только на партсобрании, но и в райкоме, что ее, молодого кандидата наук, пригласили в райком на работу, пообещав в скором времени предоставление отдельной квартиры... Это было более чем заманчиво — с первого этажа коммуналки оказаться в новом зеленом районе, иметь свою комнату... но к удивлению сотрудника райкома Татьяна на другой день по телефону ответила отказом. Желание своей дочери не «служить партии», а преподавать поняла и ее мать. А вскоре им повезло: Татьяна смогла обменять свою комнату на бóльшую в том же доме на четвертом этаже со сравнительно

небольшой доплатой. Когда Татьяна получила подтверждение защиты из ВАК, она достала вазу с серебряной подставкой, приклеила подставку намертво, сказав матери: «Больше ты в ломбард не пойдешь никогда!»

Но это относительное благополучие длилось, к сожалению, совсем недолго. Они с мамой переехали с первого этажа на четвертый в том же «Толстовском» доме на улице Рубинштейна. Но 8 апреля 1979 Таниной мамы не стало. Накануне ее похорон школьная подруга Тани, с давних пор имевшая проблемы в своей семье и часто бывавшая в Танином доме, сообщила нам, что беременна, и попросила помощи в воспитании ребенка, так как его отец с самого начала дал понять, что на него рассчитывать не надо. Мальчик Миша рос в нашей компании как общий сын. Поначалу многие, даже мужчины, приезжали стирать пеленки, привозили фрукты, потом остались только мы. Стало ясно, что мать-одиночка одна справиться не в силах, а позже ей диагностировали заболевание психики. Десять следующих лет Таня почти ежедневно бывала в их доме, укладывала Мишу спать, купала, кормила, водила гулять. Летом Мишу отправлялся с нами на дачу, мы брали его в наши совместные поездки в Крым и Прибалтику. Позже, вспоминая эти годы, мы всегда приходили к выводу, что время и силы ушли во благо — ведь без нас этот ребенок мог и не выжить... Когда Тани не стало, я стала искать Мишу в социальных сетях... и узнала, что он ушел из жизни за два месяца до нее...

Но эти заботы и тревоги за жизнь и здоровье ставшего ей дорогим ребенка, привязавшегося к ней, Татьяна сочетала с интенсивной научной жизнью, написанием статей, подготовкой новой диссертации. Моисей Самойлович Каган был ее консультантом также и по докторской диссертации, с ним отношения были и коллегиальные, и дружеские. Он приглашал Татьяну Анатольевну в свои проекты — учебники по истории эстетических учений, на конференции. Отношение к Кагану у Татьяны было трепетным, она любила его слушать, ценила его служение науке, оригинальность подходов, фундаментальность трудов, хотя и не всегда соглашалась с ним. Когда Моисея Самойловича не стало, его вдова, Юлия Освальдовна, сотрудник Эрмитажа, известный исследователь истории камней в рос-

сийском собрании, предприняла издание собрания сочинений М. С. Кагана. Ею было задумано последний том посвятить воспоминаниям о нем его друзей, учеников, поместить фотографии. В этой работе ей помогала Татьяна Анатольевна, они часто встречались, собирали и обсуждали присланные материалы. Когда встал вопрос об издании и у издательства возникли финансовые трудности, обе внесли свои средства, которые впоследствии не вернули, но Татьяна никогда об этом не жалела, говоря, что и еще бы дала, если бы было надо. У Татьяны Анатольевны с Юлией Освальдовной сложилась дружба, они перезванивались, Татьяна навещала ее. Юлия Освальдовна была очень опечалена известием об уходе Татьяны Анатольевны и сказала мне, что без Тани она не смогла бы сделать такой книги, как девятый том собрания сочинений М. С. Кагана, эпиграфом к которому по их согласию были выбраны слова «пространством и временем полный» из любимого Таней стихотворения О. Мандельштама.

Татьяна Анатольевна работала ассистентом на кафедре философии Холодильного института которой руководила доктор философских наук, профессор Изиды Пантелеймоновны Чуева. Мы с ней работали на этой кафедре по очереди: когда она ушла в аспирантуру, меня приняли на работу заведующей кабинетом по ее рекомендации, когда я ушла в аспирантуру, Татьяна вернулась, выйдя из аспирантуры, а я перевелась в СПбГИК.

С И. П. Чуевой у Татьяны сложились хорошие, дружеские отношения, через несколько лет та предложила ей докторантуру, за время которой Татьяна Анатольевна собрала большой материал по Марбургской и Баденской школам неокантианства, перевела с немецкого ряд работ Германа Когена, но завершить диссертацию не успела. И через год после выхода Татьяны на работу Ирина Пантелеймоновна предложила ей еще полгода для завершения работы и защиты в институте повышения квалификации философов. Татьяна Анатольевна сначала отказалась, что очень удивило руководительницу. Она сказала: «Это первый случай в моей практике, чтобы человек отказывался от ИПК». Но Татьяна объяснила мне, что ей сначала показалось авантюризмом дать обещание все сделать за полгода. Но позже она все-таки согласилась. И за полгода

дописала диссертацию, выпустила книгу, обсудилась и защитилась. Надо сказать, что обязательность была ее отличительной чертой, но перегрузки подрывали здоровье. Вместе с тем, пожалуй, в этом — в обязательности — схожи все ученики М. С. Кагана — Э. П. Юровская, В. В. Прозерский, Е. Н. Устюгова, А. А. Грякалов, Н. Н. Суворов...

Постепенно в Холодильном институте Татьяна Анатольевна заслужила всеобщее уважение и студентов (даже на ее факультативные курсы, по которым не было даже зачета, в аудиторию приходили целыми потоками), и аспирантов, и коллег, и ректора... в начале 90-х, когда в стране шла Перестройка, многие в институте растерялись. Ректор пригласил Татьяну Анатольевну в кабинет и попросил прочитать лекцию о причинах и ходе происходящего. Собрался полный актовый зал, и все слушали ее целый час, затаив дыхание: об обреченности коммунистической модели, неизбежности рыночных отношений, конкуренции...

В это время в коммунальной квартире Татьяны Анатольевны освободилась комната. По советским законам как профессор она имела право на вторую комнату — кабинет, хотя получить ее было, мягко говоря, непросто. С заявлением в администрацию Татьяна Анатольевна пришла в кабинет к ректору, чтобы получить подпись. Он сказал ей: «Заявления мало, надо хлопотать, оставьте мне заявление». Ректор дважды звонил, потом сам пошел в райком и добился получения Татьяной Анатольевной второй комнаты. Это реально продлило ей жизнь. Она смогла с соседями продать квартиру в центре города и получить деньги, которых хватило и на покупку отдельной квартиры, и на лечение...

В процессе работы над докторской диссертацией Татьяна Анатольевна выделила для себя стойкий интерес к Марбургской школе неокантианства и ее главе Г. Когену. В наших разговорах она открыла мне существо его понимания эстетического чувства: любование, боль, «вчувствование» художника в объект, и я по-другому стала воспринимать искусство, особенно изобразительное.

Татьяна увлекательно рассказывала мне о влиянии Когена на русскую культуру через учеников и последователей:

Б. Пастернака, М. Пришвина, С. Рубинштейна. В одной из отпускных поездок мы читали вместе «Кашееву цепь» М. Пришвина и Таня показывала мне следы этого влияния...

Будучи приглашенной на юбилейную конференцию по философии Канта в Калининград, она выступила там, вызвав интерес к своему сообщению у директора Вроцлавского института философии К. Баля, с которым у нее потом сложились дружеские отношения. Баль предложил Татьяне стать посредником



*Научная дискуссия с коллегами  
(слева направо: Е.Н.Устюгова, Т.А.Акиндинова, В.В.Прозерский)*

в заключении договора двух университетов, что она и сделала, положив начало связям философов двух стран, обмену, совместным конференциям. Татьяна Анатольевна. была хорошим организатором, ей удавалось проводить с коллегами конференции, в которых устанавливалась редкая атмосфера внимания к идеям, дух теплоты и дружелюбия. В 2012-ом прошла конференция «Проблемы культуры в российской и польской научной мысли». У нее сложились также

замечательные отношения с Я. Красицки, Л. Миодоньским, другими польскими коллегами.

Начиная с 1993 года каждый отпуск мы на десять-пятнадцать дней вместе отправлялись в путешествие. Первым был Стокгольм, потом Афины — город великих философов. Приехав на Агору, поднявшись к Парфенону, прогуливаясь по улице Сократа, слушая звуки Сиртаки в вечернем воздухе набережных Эгейского моря, мы забывали обо всем, восторженно глядя друг на друга и понимая общие чувства без слов. Париж, Венеция, Барселона, Милан, Биариц, Сан-Себастьян. Маршруты всегда предлагала она. И всегда это было очень интересно.

Татьяна много рассказывала мне о Марбурге, в 2004 г., когда мы планировали совместный отдых, решили поехать в Марбург и мы это осуществили в год ее 60-летия в 2005. Это была замечательная поездка, наша гостиница была в самом центре — на Ратушной площади этого уютного городка, мы с Татьяной ходили по улице, где студентами жили Виноградов и Ломоносов, гуляли «тропой Г. Когена». После этого как-то вскоре сложилось, что Татьяну стали приглашать на конференции в Германию, она ездила с докладами в Косвиг в 2008 году, в Марбург в 2010, в Гейдельберг в 2015.

Ее мечтой была организация конференции памяти Когена, и она ее осуществила в 2014 г. В честь 100-летия присуждения Когену звания почетного профессора СПбГУ. 29-31 мая 2018 г. в Институте философии состоялась Международная конференция «Рационализм и мистика в еврейской философии: источники и контексты», одно из заседаний которой (30 мая) было посвящено Г. Когену, а часть его — и памяти Татьяны Анатольевны Акиндиновой — члена Научного консультативного Совета Международного Общества Германа Когена. На этом заседании с воспоминаниями выступили друг и коллега Татьяны Анатольевны профессор Е. Н. Устюгова, а также автор этих строк.

Мы жили относительно недалеко друг от друга. В 2002 г. однажды утром она позвонила и сказала, что с утра болит голова и вдруг спросила: «Можно я приду к тебе?» Она пришла через полчаса, сказала, что боль только усилилась, легла на диван, я вызвала скорую, ее госпитализировали с диагнозом: микроинсульт.

В 2003 году Татьяна Анатольевна перенесла онкологическую операцию. Это была первая стадия заболевания, но принимать профилактические лекарства она не могла из-за перенесенного инсульта. Э. П. Юровская посоветовала обратиться к гомеопатам, которые вылечили ее дочь. Татьяна стала делать себе уколы в течение пяти лет почти ежедневно.

В 2008 году мы, как всегда, летом две недели проводили в поездке, нашей мечтой был музей Прадо в Мадриде. Но сначала отдыхали в Сан-Себастьяне. Прекрасный городок в уютной бухте, напротив которой остров с установленным на вершине памятником Св. Себастьяну подарил теплые, нежаркие дни, купания, поездки вдоль моря на велосипеде. Незадолго до нашего отлета домой прошел дождь и Татьяна упала с велосипеда, поскользнувшись на мокром листе. К несчастью, это падение окончилось переломом ноги. В больнице ей предложили немедленную операцию, она согласилась. Через два дня после операции и пребывания в клинике интенсивной терапии Татьяну выписали, а на следующий день мы прилетели в Мадрид. В гостинице я узнала, что в Прадо есть инвалидные кресла и мы приняли решение ехать в музей. Такси остановилось метрах в ста пятидесяти от входа, я пошла за креслом, но охранник запретил мне его выкатить из дверей. Таким образом на четвертый день после операции под палящим солнцем Татьяна Анатольевна должна была добраться на костылях до музея или отказаться от его посещения. Она решилась попробовать. После признавалась, что это было одним из самых трудных испытаний в ее жизни. Тем не менее, музей мы осмотрели, я возила ее, она время от времени просила остановиться около одной или другой картины. Нашей мечтой было посмотреть Гойя, Эль Греко, Боттичелли, Рафаэля...

Летом 2011 года Татьяна Анатольевна почувствовала боли в костях, диагностика показала метастазы. Она возобновила лечение, стала принимать специальные лекарства. Это была борьба за годы и месяцы жизни, но Татьяна продолжала преподавание, вела интенсивную научную работу, писала статьи, работала с аспирантами.

Одной из излюбленных тем Татьяны Анатольевны, выросшей в статье, курсы для студентов, книгу, была тема

взаимоотношения культуры и религия, и как следствие — религии и искусства. Я впервые услышала об этом ее интересе, когда мы вместе преподавали в Институте им. Р. Валенберга. В ее кратком изложении я увидела стройную концепцию фундаментальной роли религии в формировании своеобразия этнокультурной специфики искусства, науки, морали и других традиций народа. Она живо и образно показала, как из храма, из ритуала «вышли» все виды и жанры изобразительного и музыкального искусства, театральное действо, как храмовая архитектура отражала мировоззрение верующих разных конфессий. В то время это было для меня и для многих открытием, ведь религиозное возрождение на постсоветском пространстве только начиналось. Татьяна объясняла мне, что в арабском мире, где изображение лица пророка запрещено, а молитва не переведена с арабского, искусство орнаментально, поэтому так развито искусство ковроткачества. Различия в традициях христианского искусства она объясняла также различием догматики, что прекрасно описано потом ею в учебниках по эстетике.

Кроме того, увлекавшись балетом и собрав по нему целую полку книг, она рассказывала мне об истории танца в Индии, где он был частью храмового ритуала, о влиянии его на другие виды искусства. Мы смотрели с ней многие балеты в Мариинском, Михайловском, Эрмитажном театрах. Когда к ней пришел поступать в аспирантуру Антон Амашукели, работавший хореографом, она предложила ему тему «Танец в христианской культуре», и он очень увлекся. Татьяна Анатольевна умела вдохновлять своих аспирантов. Он погрузился в историю балета, присылал материалы, приезжал к ней, и они обсуждали статьи, его поездки на конференции в европейские страны, где тема встречала неподдельный интерес коллег. Вскоре Антон заболел, ему диагностировали рак легких, он лечился, но однажды Татьяна Анатольевна получила письмо от его жены с сообщением об уходе Антона из жизни и с рассказом о том, что он работал над рукописью до своей последней минуты. Вдова прислала рукопись его неоконченной диссертации с просьбой к Татьяне Анатольевне каким-то образом обнародовать этот текст. Для Татьяны это было тяжелой утратой. Она написала статью с некрологом в «Вестник» СПбГУ и стала

работать над текстом Антона. В течение нескольких месяцев она дополнила и отредактировала материалы А. Амашукели, соединила со своими наработками и издала под двумя фамилиями «Танец в христианской культуре»<sup>3</sup>.

Татьяна Анатольевна любила Санкт-Петербург, его замысел и воплощение. Красоту нашего города она также объясняла тем, что замысел города родился у Петра I под влиянием поездок как в католическую, так и в протестантскую Европу, в результате чего приглашаемые для строительства города архитекторы принадлежали к разным вероисповеданиям, поэтому здесь столько разных прекрасных храмов, архитектурных шедевров разных направлений. В 2002 году после беседы с консулом Франции, который предложил написать и издать книгу «Французы в Петербурге» я поделилась с Татьяной Анатольевной идеей издать серию путеводителей о представителях разных народов, помогавших строить наш город, живших здесь. И она сказала тогда: «Да, Петербург — перекресток культур!» Это дало название серии путеводителей и видеофильмов, выпущенных к 300-летию СПб и к саммиту G8 в 2006 году. На этих событиях присутствовали тысячи журналистов, проект стал популярен и были допечатки, в частности, в ходе саммита. С легкой руки Т. А. Акиндиновой с тех пор выражение «перекресток культур» стало идиомой, оно часто звучит в новостях, в документальных фильмах о разных городах.

Однажды коллега Татьяны А. Г. Погоняйло предложил ей написать статью об Исаакиевском соборе для одного испанского журнала, и она написала, на мой взгляд, одну из лучших своих работ: «Врата веры», об изображениях на створах Исаакиевского собора. От испанской стороны поступило предложение издать книгу, но здоровье Татьяны Анатольевны, к сожалению, не позволило ей осуществить этот замысел.

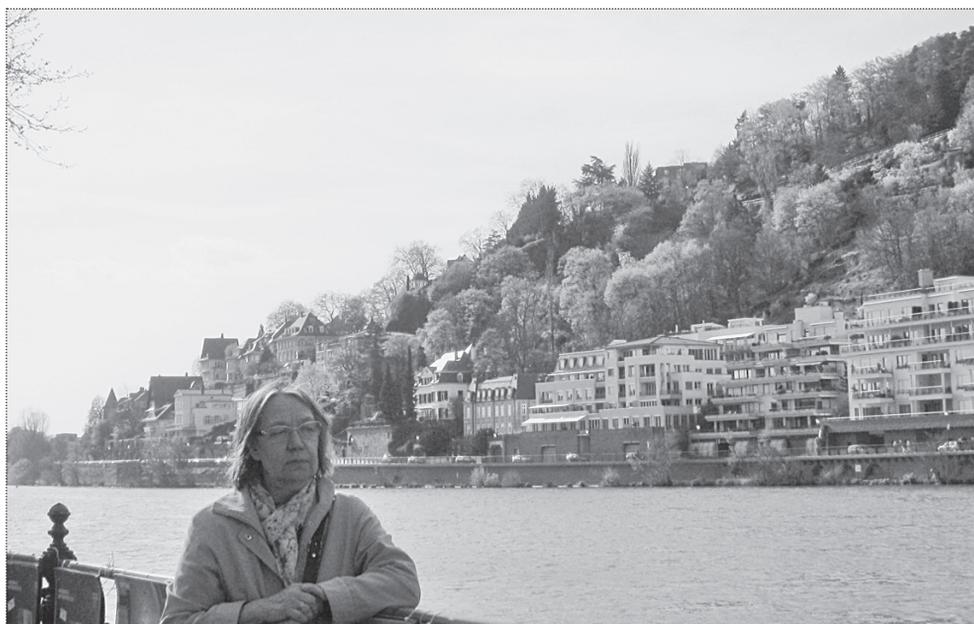
Интересы Татьяны Анатольевны в науке были также связаны с проблемой влияния религии на менталитет народа — об этом она написала статьи, посвященные фильму Александра

---

<sup>3</sup> Книга переиздавалась дважды: Акиндинова Т.А., Амашукели А.В. Танец в традиции христианской культуры. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2014. — 233 с.; Акиндинова Т.А., Амашукели А.В. Танец в традиции христианской культуры. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 239 с.

Аскольдова «Комиссар», а также последняя ее опубликованная статья в сборнике по материалам конференции «Русский логос». Религиозную традицию Татьяна Анатольевна рассматривала как матрицу, определявшую направление и характер развития культуры. Так, в христианстве, полагала она, идея ограниченности земной жизни, (в отличие, скажем, от буддизма) сформировала деятельное стремление к *воплощению* замысла, мечты, чаяния в жизнь *здесь и сейчас*, умение ценить *неповторимость* каждого *момента* бытия, придавшее европейцам энергию созидания. Этим можно объяснить, что благодаря христианской традиции мир получил такой мощный рывок цивилизации. Она часто повторяла: Европа такая маленькая, но весь мир смотрит сюда — кто с завистью, кто с надеждой, все хотят видеть и понять, почему они так много успели...

Вообще у Татьяны Анатольевны сложился стиль такого концентрированного научного письма, что нужно было их по несколько раз перечитывать, чтобы понять все обилие мыслей и смыслов. Тем не менее всегда выстраивалась стройная концепция. Это чувствовали и студенты, и аспиранты, некоторые из них приходили на ее курсы повторно, иногда



*На семидесятилетие: командировка в Лейпциг*

с друзьями. Однажды её лекцию на филологическом факультете услышала доцент кафедры истории зарубежных литератур Л. Н. Полубояринова (ныне профессор и заведующая этой кафедрой) и попросила разрешения присутствовать на ее курсе. Татьяна Анатольевна рассказывала, что это ее смутило такое внимание, однако она согласилась, так началась их дружба. Интерес к истории философии, истории эстетики, подвижническое служение науке Татьяна Анатольевна восприняла, в частности, от В. В. Прозерского, который руководил ее дипломом. Яркий лектор, Вадим Викторович завораживал энергией, множеством фактов, своим юмором, у них сложились дружеские отношения, которые они сохранили до конца ее жизни. Татьяна Анатольевна очень ценила также отношения с Ю. В. Перовым, который инициировал приглашение ее для работы на философский факультет, также с Ю. Н. Солониным, деканом факультета, с большим теплом и уважением к ней относившимся. Она дорожила сказанной как-то в коридоре фразой Ю.Н.Солонина. Во время последней встречи в коридоре философского факультета исхудавший и бледный Юрий Никифорович с горечью тихо сказал Татьяне Анатольевне: «Доживаю...» Уход из жизни Моисея Самойловича Кагана, а потом — Юрия Валериановича Перова и Юрия Никифоровича Солонина были тяжелым ударом для Татьяны Анатольевны. Она часто говорила, что остро ощущает их отсутствие...

Татьяна Анатольевна Акиндинова — дорогой мне человек, она всегда была искренна, с ней везде было хорошо и необыкновенно интересно, мне дороги ее отзывчивость ко мне и моим близким, душевная тонкость, жизнелюбие, остроумие. Она умела всем делиться и во всем помогать... Она всегда подавала нищим, никогда не делала пакостей за спиной...

В 2016 году летом она прошла шестнадцать процедур химиотерапии, после одной из них было страшное осложнение, неделю врачи буквально боролись за ее жизнь, улучшение наступило 19 июля — в день рождения матери Тани Алевтины Александровны. Весной 2017 года здоровье снова ухудшилось, вновь начались процедуры, но с сентября Татьяна Анатольевна начала слабеть. Тем не менее она каждый день разговаривала по телефону с сестрой, переживала за простуды племянницы,

и каждый день напоминала мне: «Прими лекарство!» и глядя на ее бодрый настрой и готовность сопереживать близким, мы все продолжали надеяться...

До последнего дня она была человеком долга. В сентябре она опубликовала последнюю статью, написав ее лежа, в декабре, за два месяца до ухода, составила последний свой отчет члена ученого совета...

У Тани был талант лектора, яркий интеллект и добросовестность истинного ученого. Все, что она делала, она старалась сделать хорошо, не любила формализм. У нее был также человеческий талант: чувство жизни, внимательность и интерес к людям любого положения и возраста, умение сострадать. Многим людям с ней хотелось поделиться сокровенным, наболевшим, она слышала людей, умела утешить, поддержать...

Таня любила поэзию. На праздники вместе с поздравлениями ее друзья ей часто присылали свои стихи. Она и сама писала стихи. Один наш общий друг прислал мне после ее смерти стихотворение, некогда посвященное ему:

\* \* \*

Кто ты: брат мой, возлюбленный  
или прохожий,  
судить я не хочу:  
Какая важность!  
Лишь взглядом обменялись  
да спелой ягодой, а слово  
едва успели проронить —  
Беспечально уже расстались.  
Но на пригорке сидя с книгой,  
что вместе не прочитали мы,  
вдруг замру, угадав среди вершин  
по темным клубам то озеро,  
где час назад купались...  
Значит, не делится душа на части —  
больше, меньше, —  
и с протянутой ладонью  
ее всегда мы без остатка отдаем?  
И кто нам скажет, отчего  
нам одиночество желанно,  
и каждый дорог,  
как единственный из всех...

*3 августа 1975 года*

А в декабре, когда мы вместе с Е. Н. Устюговой и Л. П. Мозговым по обычаю встретились на Рождество западных христиан, Таня предложила всем нам прочитать свои любимые стихи и прочла стихотворение Осипа Мандельштама:

Золотистого меда струя из бутылки текла  
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:  
Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,  
Мы совсем не скучаем, — и через плечо поглядела.  
Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни  
Сторожа и собаки, — идешь, никого не заметишь.  
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни:  
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.  
После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,  
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.  
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,  
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.  
Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,  
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке:  
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот  
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.  
Ну а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.  
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала,  
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —  
Не Елена — другая — как долго она вышивала?  
Золотое руно, где же ты, золотое руно?  
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны.  
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,  
Одиссей возвратился, пространством и временем полный<sup>4</sup>.

Последней строчкой этого стихотворения открывался девятый том собрания сочинений ее учителя М. С. Кагана, который она собирала вместе с его вдовой.

Теперь и Таня возвратилась туда, куда уходят все, кто полон пространством и временем...

---

<sup>4</sup> 1917 Осип Мандельштам. Избранное. Всемирная библиотека поэзии. Ростов-на-Дону, «Феникс», 1996.

## ПУТЬ ТАТЬЯНЫ АНАТОЛЬЕВНЫ АКИДИНОВОЙ В НАУКЕ

ВАДИМ ПРОЗЕРСКИЙ

*Вадим Викторович Прозерский* — доктор философских наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.  
*E-mail: prozer2015@gmail.com*

Статья представляет собой творческую биографию философа и мыслителя Т. А. Акиндиновой. Первая часть построена в виде воспоминаний автора о становлении личности Т. А. Акиндиновой как ученого; в ее биографии выделяются такие узловые моменты, как защита кандидатской и в особенности — докторской диссертации, вызвавшей широкий резонанс откликов в философском сообществе; ее педагогическая и научная работа в СПбГУ, доставившая Татьяне Анатольевне международное признание как крупнейшего специалиста в области кантовской и неокантианской эстетики. Во второй части статьи предлагается гипотеза, какой могла бы быть философско-эстетическая концепция Татьяны Анатольевны, если бы она успела завершить работу над ней при жизни. Отмечается, что ее интерпретация эстетики И. Канта, Ф. Шиллера, И. Гете и главы Марбургской школы неокантианства Германа Когена внесла много нового в прочтение их философско-эстетического наследия. По фрагментам, собранным из многочисленных статей и докладов Т. А. Акиндиновой, выстраивается ее потенциальная система культуры и устанавливается возможное место в ней эстетики.

*Ключевые слова:* философия, эстетика, неокантианство, феноменология, экзистенциализм, религия, философия культуры.

# THE WAY OF TATIANA ANATOLIEVNA AKINDINOVA IN SCIENCE

**Vadim Prozersky**

D.Sc. in Philosophy, Professor.

St.Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* prozer2015@gmail.com

The article is a creative biography of the philosopher and thinker T. A. Akindinova. The first part is built in the form of the author's memories of the development of the personality of T. A. Akindinova as a scientist; her biography highlights, such crucial points as the defense of her candidate's and, in particular, her doctoral dissertation, which caused a wide resonance of responses in the philosophical community; her pedagogical and scientific work at St. Petersburg State University, which brought Tatiana Anatolievna international recognition as the important specialist in the field of Kantian and neo-Kantian aesthetics. The second part of the article proposes a hypothesis of potential T. Akindinova's philosophical-aesthetic concept if she had managed to complete the work on it during her lifetime. It is noted that her interpretation of the aesthetics of I. Kant, F. Schiller, I. Goethe and the head of the Marburg school of neo-Kantianism Hermann Cohen made a lot of new in reading their philosophical and aesthetic heritage. From the fragments collected from numerous articles and reports by T. A. Akindinova, the potential culture system is built and a possible place of aesthetics in it is established.

*Keywords:* philosophy, aesthetics, neo-Kantianism, phenomenology, existentialism, religion, philosophy of culture.

Весной 1967 года студентка третьего курса философского факультета Татьяна Акиндинова принесла мне, тогда еще молодому преподавателю, написанную самостоятельно курсовую работу, в которой попыталась изложить свое понимание структуры критической философии Канта и определить, какую роль играет в ней «Критика способности суждения». Прочитав работу, я похвалил автора за смелость в выборе такой непростой темы, отметил самостоятельность мышления, но тут же обратил ее внимание на схематичность построения работы, логические скачки в дискурсе и отсутствие доказательств ряда положений, которые ею выдвигались. Она очень засмущалась,

видимо, не ожидая такого строгого подхода и критического отношения к своей первой работе. После ее ухода я даже пожалел, что слишком сурово отнесся к начинающему исследователю, и подумал, что она захочет взять другого руководителя, который будет мягче в своих суждениях, принимая во внимание еще совсем юный возраст доверившегося ему автора.

Но когда наступил новый учебный год, Т. Акиндинова вновь пришла ко мне, теперь уже за советом. Она сказала, что на нее большое впечатление произвела книга Ю. Бородая «Воображение и теория познания», в которой, по ее мнению, автор открывает новую страницу в интерпретации кантовской философии, подчеркивая активную роль воображения в построении кантовской системы познания. У нее возникла мысль провести сравнение функции творческого воображения в создании нового знания с тем, как работает воображение в эстетическом познании и художественном творчестве. И даже, более того, у нее уже есть определенная гипотеза...

Мне эта тема показалась чересчур сложной, и я посоветовал ей начать с исторического подхода: проследить истоки кантовской теории воображения в истории философии, с тем, чтобы уже на следующем, выпускном курсе, в дипломной работе изложить и фундаментально обосновать свою гипотезу. Может быть, мое предложение о плане работы на два года ей и не очень понравилось (мне показалось, что она отнеслась к нему скептически), но, когда через несколько месяцев она принесла черновой вариант будущей курсовой работы, я смог убедиться, что она работает именно в этом направлении. На примере сопоставления места воображения в античной теории познания и поэтике с тем, как стало трактоваться воображение в Новое время, она проводила мысль о возрастании роли активности сознания в познавательных, моральных и эстетических проблемах. Конечно, и в этой работе оставалась еще схематичность и недоговоренность в некоторых частях, но, в целом, она радовала тем, что в ней была схвачена та новая проблематика, которая еще только входила тогда в нашу философию.

Надо сказать несколько слов о философской жизни в нашей стране в конце 1960-х годов. Это было время позднего пери-

ода «оттепели» — все строже становилась цензура; от философских работ требовалось все больше подтверждений идеологической устойчивости автора; все чаще появлялись рецензии, написанные в форме доноса. Духовный «климат» портился, но испортиться до конца и окончательно вернуться к прошлому он уже не мог. Философская мысль, разбуженная в конце 1950-х годов от спячки, набирала новые обороты, в нее вливались новые силы философов, свободных от старых стереотипов мышления; расширялся кругозор в познании неизвестных ранее тем философского поля; значительно выросла эрудиция молодых исследователей. Хотя названия всех лекционных курсов по зарубежной философии и эстетике всегда начинались со слов «критика современной буржуазной...», но у ряда лекторов внутри этих курсов поднимались интересные проблемы, разрабатывались новые темы, которые после соответствующей адаптации переходили в нашу философскую и эстетическую мысль.

В цитатах из Маркса теперь преобладали ссылки на его ранние работы, опубликованные на русском языке в 1956 году. В них он был еще максимально близок немецкой классической философии; вслед за этим изменилось отношение и к самим ее классикам. Оно стало гораздо более уважительным. Если раньше подчеркивалась идеалистическая сторона их учения, а положительное начало виделось только к подготовке возникновения марксистской философии, то теперь на первое место стали выдвигаться разработанные ими принципы диалектики, активности познания и другие новаторские моменты, правда, всегда с оговоркой: «в рамках идеализма».

Большую роль в создании новой ориентации в истории философии сыграл М. Мамардашвили, выступления которого привлекали широкую аудиторию. Он пошел дальше, чем полагалось, и переступил красную черту дозволенного. В 1974 году, в годовщину 250-летия со дня рождения Канта, Мамардашвили прочитал в нашем городе публичную лекцию о кантовской философии. Сначала она планировалась как учебная лекция в аудитории философского факультета, но затем, из-за скопления огромного количества желавших ее услышать, была перенесена в университетский Актовый зал, который

был заполнен. Высказанная в лекции трактовка Канта была настолько новой и неожиданной, что вызвала шок и запоздалую реакцию блюстителей неизменной нормы распределения философов на идеалистов и материалистов, по которым Кант попадал в первую группу, но у остальной части аудитории услышанное на лекции способствовало избавлению от старых канонов и привело к выветриванию из умов традиционных представлений о Канте как идеалисте, агностике и дуалисте.

Наконец, нельзя не упомянуть о начавшей издаваться с 1960 года пятитомной Философской энциклопедии, ставшей поистине энциклопедией философской жизни в стране. Если первый ее том был несколько вялым и еще не сбросившим с себя старые стереотипы мышления, то уже во втором томе (1962 год) появилось нечто такое, что вызвало просто революцию в умах философов-марксистов. Я имею в виду статью Э. Ильенкова «Идеальное». Оставаясь в рамках марксизма, Ильенков сумел повернуть нашу философию от пассивной «теории отражения» к пониманию идеального как активной преобразующей мир деятельности. Сразу же в рядах наших философов возникла негласная партия его последователей — «ильенковцев». Каждый следующий том энциклопедии приносил какие-то новые открытия, а заключительный пятый том впитал в себя все лучшее, что накопила наша философия за 1960-е годы. Статьи, включенные в него, начиная с буквы «С» и заканчивая буквой «Я», настолько интересны, что многие из них не потеряли своего значения до сегодняшнего дня. И неудивительно: этот том сумел собрать созвездие наших лучших философских умов. Назову имена некоторых из них — авторов пятого тома: С. Аверинцев, В. Асмус, П. Гайденко, Ю. Давыдов, И. Кон, А. Лосев, М. Мамардашвили, А. Михайлов, С. Хоружий...

Вот на таком фоне нашей философской жизни в 1969 году Татьяна Анатольевна защищала свой диплом, посвященный сравнению роли творческого воображения в теории познания и эстетике Канта. На защите ее упрекнули в том, что она не уделила должного внимания когнитивному началу в эстетике Канта, но в целом ее работа была оценена высоко, и она получила рекомендацию в аспирантуру. Но в аспирантуру она

пришла не сразу. Пришлось поработать несколько лет в «Холодильном институте» (Технологический институт Холодильной промышленности–ЛТИХП), прежде чем у нее окончательно созрел замысел диссертации, в которой она твердо решила продвигаться вперед от Канта по кантианской линии в философии XIX века к неокантианству.

В 1973 году Татьяна Анатольевна поступила в аспирантуру, и ей пришлось побороться за выбранную тему. Я помню, как Татьяна Анатольевна сказала мне: «Мой научный руководитель предлагает мне тему диссертации: “Современная эстетика в ГДР”, но я хочу заниматься эстетикой неокантианства». Тут я вспомнил произошедший не так давно разговор с одной аспиранткой кафедры искусствovedения исторического факультета: «Мне предлагают, — поделилась она со мной своей проблемой, — тему диссертации: “Современная художественная критика в ФРГ”, но я хочу изменить тему на: “Художественная критика в ГДР»». Тогда я не понял, зачем она хочет это сделать. Но, когда через год я снова увидел эту аспирантку и спросил ее, как обстоят дела с темой диссертации, она ответила: «Я очень рада, что мой руководитель, Н. Н. Калитина пошла мне навстречу. Теперь я занимаюсь художественной критикой в ГДР и смогу закончить диссертацию вовремя». И тут же объяснила мне, в чем разница между темами: «Строй мысли социалистических немцев очень похож на наш. Поэтому и язык их понятен. А когда я стала читать тексты западногерманских искусствovedов, то не могла в них разобраться». Я передал Татьяне Анатольевне этот разговор. Но он ее совсем не смутил. «Да, — сказала она, — язык философов Марбургской школы, особенно эстетики Когена довольно трудный. Но изучать его идеи очень интересно. В них я нахожу продолжение той линии, которую начал Кант. Но у него многое осталось незаконченным, а Коген продолжил развитие темы творческого воображения Канта, обращение к которой Вы сами в свое время одобрили».

Действительно, несмотря на все сложности проникновения в совершенно иной, чем наш, строй мысли немецкого философа и связанные с ним трудности языка, через три года кандидатская диссертация Татьяны Анатольевны была готова, и явила собой пионерский подход нашей эстетики к новым

для нее темам. Благодаря Т. А. Акиндиновой эстетические идеи Г. Когена и других представителей Марбургской школы неокантианства вернулись в русскоязычную философскую литературу через много лет после того, как последние работы о них были опубликованы еще в дореволюционных журналах.

В 1977 году Татьяна Анатольевна успешно защитила кандидатскую диссертацию. К моменту ее защиты она уже опубликовала несколько работ по эстетике Фрайбургской и Марбургской школ неокантианства и успела написать несколько глав по немецкой эстетике XIX века в третьем томе «Лекций по истории эстетики» под редакцией М. С. Кагана. После защиты диссертации она была приглашена участвовать в ежегодном кантовском семинаре в Калининграде, в университете им. И. Канта. С тех пор она много лет оставалась его постоянным участником.

Двадцать лет Татьяна Анатольевна проработала в Институте Холодильной промышленности, пройдя путь от ассистента до профессора, заведующего кафедрой философии в этом институте. Она читала лекции по разным философским дисциплинам, предусмотренным программой преподавания философии в техническом вузе, но все годы продолжала совершенствоваться в избранной ею теме: исследование методологических принципов построения эстетики во Фрайбургской и Марбургской школах неокантианства. Итоги этой работы были подведены в монографии, написанной в соавторстве с доцентом Л. А. Бердюгиной (Akindinova & Berdyugina, 1984). Эта объемистая монография представляет собой две части, фактически две книги под одной обложкой. Первая часть, написанная Т. А. Акиндиновой, посвящена немецкой философии культуры и искусства XVIII-XX веков. В ней показан путь немецкой философии от метафизической системы мира Г. Лейбница-Х. Вольфа, созданной в духе века Просвещения, к преодолению ее критическим мышлением И. Канта, заложившего основы систематического единства философского знания с включением в него эстетики. Далее, прослеживая развитие немецкой философии XIX века, Татьяна Анатольевна обратилась к той линии философской мысли, которая была ориентирована на методологические проблемы познания в естественных и гуманитарных

науках. Она была представлена двумя школами неокантианской философии — Фрайбургской и Марбургской. С момента их возникновения, подчеркивает Татьяна Анатольевна, наблюдается продвижение философской мысли в сторону философии культуры. Первой на этот путь вступила Фрайбургская школа, которая уделяла серьезное внимание проблемам гуманитарного познания и теории ценности. Что же касается Марбургской школы, то она долгое время ориентировалась на методологию естественнонаучного знания, но позже осознала мировоззренческую значимость гуманитарных наук и повернулась лицом к философии культуры, эстетике и религии. И далее Татьяна Анатольевна сумела показать, какую роль сыграло неокантианство в возникновении философских направлений XX века: «новой онтологии», феноменологии, философской антропологии, экзистенциализма.

Вторая часть книги, написанная Л. А. Бердюгиной, была посвящена немецкоязычному философскому роману как интеллектуальному жанру литературы XX века. Предметом рассмотрения стали романы Г. Гессе, Р. Музиля, Т. Манна и некоторых других писателей. По замыслу авторов вторая часть должна была показать, как темы философского осмысления культуры, разработанные в трудах мыслителей, преломились в образном сознании творцов художественных произведений, но этого в полной мере осуществить не удалось. Обе части остались независимыми друг от друга. Тем не менее, книга за свои высокие научные достоинства в 1985 году была награждена Почетной грамотой Министерства высшего и среднего образования РСФСР. После окончания работы над монографией Татьяна Анатольевна занялась подготовкой рукописи докторской диссертации, которая должна была обобщить все сделанное и наметить новые подходы к трактовкам философских проблем, поднятых ранее. В феврале 1992 года она успешно защитила докторскую диссертацию на тему: «Проблема целостности мировоззрения в немецкой философии и эстетике XIX-XX веков» и получила возможность быстрого служебного и научного роста. Уже на следующий год она становится профессором, а через год — заведующей кафедрой философии и культурологии ЛТИХП.

Однако административная карьера не особенно привлекала Татьяну Анатольевну. Для нее гораздо важнее была возможность научного роста. И такую возможность она получила. В 1997 году декан философского факультета СПбГУ Юрий Никифорович Солонин пригласил Татьяну Анатольевну на работу в СПбГУ. Ни минуты не колеблясь, Татьяна Анатольевна оставила пост заведующего кафедрой и перешла на кафедру Культурологии, этики и эстетики философского факультета (ныне эта кафедра носит название: «Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики»).

На философском факультете Татьяна Анатольевна сразу же стала читать базовый курс эстетики и спецкурсы по немецкой философии, культуре и искусству Германии, по философии религиозного искусства. Лекции Татьяны Анатольевны были настолько популярны, что на них приходили слушатели с других факультетов и других вузов города. Вскоре она получила приглашение читать спецкурс по культуре и философии Германии также на филологическом факультете университета. Все лекционные курсы Татьяны Анатольевны были основаны на ее концепции целостности систем философии, философии культуры и эстетики. Свою концепцию, которая вызревала долгие годы, Татьяна Анатольевна изложила в целом ряде докладов на всероссийских и международных конференциях, в том числе в Марбурге на собрании «Международной Когеновской ассоциации», членом которой она состояла, а также в многочисленных печатных работах в виде отдельных статей в журналах, различных сборниках, изданных в нашей стране и за рубежом; а также глав в учебниках по философии культуры и эстетике. Кроме того, ей принадлежат переводы работ Г. Когена на русский язык, опубликованные в хрестоматии по зарубежной эстетике (Kogen, 2002a) и в журнале *Studia Culturae* (Kogen, 2002b).

На всем протяжении работы на кафедре культурологии, философии культуры и эстетики Татьяна Анатольевна руководила большим количеством аспирантов, предоставляя им возможность работать по самому широкому спектру тем. Это показывает, насколько щедрой была натура Татьяны Анатольевны, обращавшейся к самым разным проблемам культуры и искусства. Темы, которые она предлагала своим ученикам,

сначала прорабатывались ею самой, иначе она не смогла бы так успешно подготовить их к защите диссертации. В кругозор Татьяны Анатольевны вошли философия музыки, живописи, танца, кино. По философии музыки под ее руководством защитила диссертацию Т. Горячева. Успешно работал над совершенно новой, никем не опробованной ранее темой «Танец в христианской культуре» аспирант А. Амашукели. В соавторстве с ним Татьяна Анатольевна написала книгу по истории танца в христианской культуре православия, католичества и протестантизма (Akindinova & Amashukeli, 2014)

Татьяна Анатольевна готовилась к созданию монографии, в которой было бы обобщено все сделанное ею в области исследования кантовской философии и вышедших из нее школ неокантианства, феноменологии и герменевтики. И все же главной целью монографии было показать, какую роль играла эстетика в построении систематического философского мировоззрения и философии культуры. Но выполнить поставленную задачу она не успела...

Подготовительные материалы к монографии и опубликованные Татьяной Анатольевной работы дают возможность представить хотя бы в схематическом виде, каким мог бы быть этот обобщающий труд. Возьмем на себя смелость представить читателям его контуры.

\* \* \*

По мысли Татьяны Анатольевны Акиндиновой, эстетика Иммануила Канта занимает особое положение в истории, поскольку она, подвергнув критическому переосмыслению всю предшествующую философию и эстетику, во многом определила дальнейший путь развития европейской эстетической мысли. Совершенный Кантом «коперниканский переворот» в философии представлял собой поворот от метафизической картины мира Лейбница–Вольфа — к исследованию возможностей когнитивной способности субъекта в познании объективного мира.

Познание трактуется Кантом как процесс синтеза чувственности и рассудка в деятельности воображения, создающего предметно-понятийное знание. В отличие от теоретического

разума (рассудка) практический разум направлен не на внешний мир, а на субъективный мир человека, на его волю, практические действия. Практический разум человека, проявляющийся в моральной философии, придает нравственную направленность мотивам действий, формулирует максимы доброй воли. Таким образом, нравственность, побуждающая человека действовать только исходя из внутренних принципов, предстает сферой свободы, отличной от природы, где царствует необходимость. Обладание человеком нравственными принципами, не зависими от природы, дает обоснование идеи Бога.

Способностью, осуществляющей связь между теоретической познавательной и практической моральной деятельностью, является способность суждения. В «Критике способности суждения» (1790) Кант рассматривается два вида рефлектирующих суждений — эстетическое и телеологическое. Рефлектирующее суждение представляет собой вереницу опосредованных друг другом чувственно-понятийных форм рефлексии, имеющих своим истоком эмпирическое представление, а целью — достижение понятия, теряющего наглядность и не поддающегося определению. О нем можно сказать только то, что это идея Разума о сверхчувственном.

Рефлектирующее суждение, основанное на «субъективной целесообразности», Кант в соответствии с традицией, сложившейся в Германии после открытия Баумгартеном эстетики, называет эстетическим. Своеобразие эстетического суждения создается, по Канту, оценкой формы предмета, сопровождаемой чувством удовольствия (благорасположенности, благоволения). Но это чувство носит не индивидуальный, а всеобщий характер, оно присуще каждому субъекту.

В характере постановки Кантом вопроса о природе эстетического Т. А. Акиндинова нашла влияние протестантизма, который способствовал признанию светских жанров искусства (особенно это проявилось в живописи Нидерландов XVI-XVII веков, где ведущим стал бытовой жанр), включив их в более широкий контекст религиозного сознания, метафизики веры. Так происходит и в эстетике Канта. Впервые эстетическая сфера стала рассматриваться в философии как автономная от познания и морали; прекрасное стало цениться в своей само-

достаточности. Но при этом для Канта было несомненно, что эстетический субъект (зритель красоты и ее творец — художник, гений) не теряет определенной нравственной позиции. Эстетическое созерцание красоты как символа нравственности дает основание полагать, что через него лежит путь восхождения человека к идее Бога.

Результаты рассмотрения философии и эстетики Канта в перспективе развития послекантовской эстетической мысли привели Татьяну Анатольевну к выводу, что систематическое обоснование Кантом самостоятельности эстетической сферы в ее отличии и, вместе с тем, в сцеплении с наукой и моралью, способствовало постановке в последующем развитии философии проблемы системной целостности фундаментальных форм культуры — науки, морали и искусства. Создававшаяся на рубеже эпохи Просвещения и Романтизма, кантовская эстетика противостояла как абсолютизации сознания субъекта у романтиков, в частности, у Фихте, пытавшегося улучшить кантовскую философию путем исключения из нее вещи-в-себе, так и абсолютизации разума в гегелевской философии.

Далее Т. А. Акиндинова объясняет, почему и каким образом позиция Канта в эстетике была поддержана Шиллером и Гете, которые по жизненному призванию были поэтами, а не философами в профессиональном смысле слова. Тем не менее, в тот период, когда они отстранились от идеологии романтизма, Шиллер в своих философских эссе и Гете в своем многообразном творчестве продолжили магистральное направление интерпретации эстетического феномена, заложенного Кантом.

В подходе Шиллера к эстетической проблематике, несмотря на то, что он провозгласил себя ортодоксальным кантианцем, имелись и определенные расхождения с Кантом. У Канта эстетическая способность не создавала особого объекта наряду с объектами теоретического и практического разума, а только соотносила их друг с другом. В отличие от Канта у Шиллера говорится о создании самостоятельного «жизненного образа» — эстетической видимости, возникающей в игре. С помощью эстетического воспитания Шиллер считал возможным примирить чувственные порывы человека с требованиями долга и, таким образом, создать личность,

достигшую гармонии с миром. Татьяна Анатольевна вносит существенный штрих в учение Шиллера о красоте как пути превращения «чувственного человека» в морального: в сферу эстетического, если следовать Канту, человек вступает уже будучи моральным субъектом. Игровая антикогнитивистская трансформация кантовской эстетики Шиллером получила дальнейшее развитие у романтиков (романтическая ирония), в философии жизни Ницше и Дильтея, а также особым образом преломилась в экзистенциализме.

Обратившись к творчеству Гете, Татьяна Анатольевна отмечает, что гениальный немецкий поэт усмотрел в кантовской трактовке эстетической и телеологической рефлексии цепь нескончаемых размышлений о таинствах природы и свободы, об их единении в жизненном мире человека. И он нашел в них, полную аналогию со своим творчеством. Понимание Кантом сферы эстетического отвечало стремлению Гете создавать средствами искусства целостный жизненный мир человека — явить в художественном феномене единство природного и духовного бытия. Но продумывая эту проблему, Гете обнаружил лакуну в строе эстетической мысли Канта. Ведь философ анализировал суждение о красоте в природе и искусстве (эстетическая идея) с точки зрения восприятия, с позиции зрителя. Гете же был художником, творцом, и его интересовали, прежде всего, проблемы творчества. Анализ процесса творчества привел поэта к выводу, что эстетическая идея не просто соотносит содержание теоретического и практического разума, как было у Канта, но претворяет его в новый объект — конкретную индивидуальность, содержание которой не вмещается в общие понятия ни науки, ни морали. По мысли Гете, художником человека делает развитая способность схватить и выразить «общий смысл» в единичном случае. Много раз возвращалась Татьяна Анатольевна к творчеству Гете и находила у него ответы на возникавшие у нее вопросы. Гете оставался «вечным спутником» на протяжении всей ее духовной жизни.

Рассматривая дальнейшее движение немецкой философской и эстетической мысли, Т. А. Акиндинова констатировала, что в середине XIX века в ней происходили критические переоценки сложившейся ситуации в философии из-за впадения

философской методологии в односторонний рационализм или же иррационализм и эмпиризм. Требовалось создание новой методологии, избегающей этих крайностей, и тогда стало понятно, что необходимо снова вернуться к системе философского знания Канта, чтобы начать прокладывать от нее новый путь систематической философии, включающей в себя как необходимое звено эстетику.

Однако, в связи с возникшими разногласиями в трактовке кантовской философии, появились не одна, а две школы неокантианства, названные по своему местонахождению Фрайбургской и Марбургской. Фрайбургская школа продолжила аксиологическую линию в философии, начатую Лотце, который ввел в философский язык понятие ценности. Лотце трактовал кантовскую философию как учение о трех видах ценностей — истины, добра и красоты. Такое понимание философии было положено фрайбуржцами в основу их теоретических исканий. Философия, по определению основателя Фрайбургской школы В. Виндельбандта, — это наука о трех высших «общеобязательных ценностях» — истине, добре и красоте. Ценности представляют собой трансцендентальные сущности, являющиеся «вечной нормой» субъекта в его познавательной, нравственной и эстетической деятельности.

Анализируя аксиологическую трактовку философии во Фрайбургской школе, Т. А. Акиндинова пришла к заключению, что такая методология была основана на абсолютизации принципов, использованных Кантом только в отношении эстетических суждений. В результате того, что трактовку суждений как оценок (суждений о ценностях) Виндельбандт распространил на деятельность познания и морали, они стали превращаться в одну недифференцированную область аксиологии.

Вместе с тем, Т. А. Акиндинова свидетельствует, что внимание двух других представителей Фрайбургской школы — Ионаса Кона и Бродера Христиансена было обращено не к общей проблеме ценностей, а непосредственно к эстетике. Анализируя художественный процесс, они высказали ряд проницательных мыслей о природе художественного творчества и эстетического переживания. Ионас Кон полагал, что, во-первых, оно представляет собой «непосредственно-созерцательное переживание»,

во-вторых, является ценностью «чисто интенсивной» (то есть ценимой только ради самой себя). Наконец, в полном согласии с Кантом, он утверждает, что оценка красоты, в отличие от оценки приятного, выступает в форме долженствования (притязания на общезначимость). По поводу творчества И. Кон заявляет, что первое условие, без которого оно не может состояться, — это способность художника к переживаниям. Другим необходимым моментом является облечение переживания в форму, благодаря которой «страстное пение отличается от простого крика». Определение Коном художественной ценности как «оформленного выражения переживания» вошло почти во все последующие эстетические концепции.

Бродер Христиансен находит в искусстве синтез содержания (с входящими в него элементами) и формы, образующий бытийный статус эстетического объекта. При этом Христиансен утверждает, что главным в искусстве является не чувственный образ объекта, но без-образное начало, ибо точка совпадения гетерономных составляющих — материала, содержания и формы — лежит вне области чувственного: оно представляет собой «невидимое за видимым», «неслышимое за слышимым». Эстетическая ценность, по Христиансену, имеет телеологическую структуру, иначе говоря — целенаправленность к образованию качественно своеобразного эмоционального содержания. Тем не менее, вслед за Кантом Христиансен отрицает однопорядковость статуса эстетической ценности с ценностями истины и добра, поскольку в последних проявляется либо эмпирическое, либо ноуменальное бытие человека, а эстетическая ценность представляет лишь координацию этих форм бытия, из-за чего ее автономное бытие оказывается под вопросом.

В Марбургской школе неокантианства так же ставилась задача «понять Канта» путем его критического переосмысления. Но поскольку философская методология школы строилась на базе математики и естественных наук, она отказалась от аксиологии и выдвинула принцип развития знания, морали и эстетики из первичных трансцендентальных оснований. Для эстетики таким основанием стало «чистое чувство». Вслед за Кантом лидер Марбургской школы Герман Коген (1842-1918) трактовал философию как системную целостность,

в которой эстетика становится необходимым завершающим звеном. Исследованию эстетики Г. Когена Т. А. Акиндинова посвятила ряд своих работ, создававшихся на протяжении многих лет. Особенно она обращала внимание на то, что структура философии Когена складывалась по образцу кантовской: рассмотрение качественно своеобразных форм активности сознания — мышления, воли и чувства в их системном единстве. Специфику же эстетического чувства Коген видит в том, что оно синтезирует в себе содержание познания и нравственности, создавая предметное содержание искусства, не сводимое ни к науке, ни к морали, но наиболее сложное по своему составу, именно в силу своей интегральности. Эстетика оказывается у Когена таким завершающим звеном философской системы, без которого все предшествующие звенья не имеют необходимого целостного контекста и не могут обрести методологически состоятельную теоретическую ориентацию.

Эстетический субъект, по Когену, в отличие от гносеологического и этического — человеческая индивидуальность; искусство — творчество любви как самочувствие человечества в человеке. Искусство находится, таким образом, в двойственном отношении — связи и различия — с другими формами культуры: имеет их своими предпосылками, но преобразует их в чувство любви к неповторимой индивидуальности человека в единстве его духовно-телесной природы. Любовь превращает изобразительную деятельность в живопись; ритм и интонацию звукового ряда — в музыку. Эстетический субъект придает индивидуальность и гуманизм всем формам культуры.

Рассматривая язык как инструмент формирования сознания, Коген раскрывает своеобразие речи, опосредующее художественное творчество. Если наука говорит на языке понятий, мораль выражает себя в императивах доброй воли, то речевой синтез в искусстве осуществляется с помощью соотношения слов в метафоре. Метафорическая речь поэтому — собственный язык чувства, а поэзия — исток и предпосылка становления всех видов искусства — утверждает марбургский неокантианец.

Оценивая философию Когена в целом и его эстетику, Т. А. Акиндинова отмечает, что она содержала в себе предпосылки возникновения влиятельнейших течений в философской

и эстетической мысли XX столетия. Во многом это связано с тем, что, представляя собой некий аналог кантовской методологии, она была свободна от однонаправленности предыдущих философских учений. Трансцендентальный идеализм Когена не был ограничен анализом одного только сознания, а ориентировался также на изучение связи сознания с телесным бытием человека, вошедшим в сферу эксклюзивного внимания философии и философской антропологии лишь второй половине XX века. В этом смысле философская систематика Когена сегодня может быть интересна как своеобразный опыт теоретического синтеза, в котором остро нуждается мысль нашего времени.

Т. А. Акиндинова показала, что философия и эстетика Когена сыграли свою непосредственную роль в философском становлении Николая Гартмана, который приехал на стажировку в Марбург из Петербурга и затем обосновался в Германии. Гартман использовал основные положения когеновской эстетики для разработки «новой онтологии», а в ее рамках — феноменологической эстетики. С позиций феноменологии Гартман по-новому подошел к решению кантовской проблемы автономии и статуса эстетической сферы. Неудовлетворенный субъективизмом трансцендентального идеализма, философ искал выхода в поле онтологии. Он включил в свое исследование онтологию эстетического объекта (проблему способа бытия произведения искусства), создал свою концепцию «отношения проявления» переднего и заднего планов в эстетической основе произведения и установил последовательность слоев в его композиции.

Отличие эстетических ценностей от ценностей истины и добра, по Гартману, заключается в том, что последние формулируются в абстрактно-научных или в абстрактно-моральных категориях, а эстетические ценности не исчерпываются ни законами сущего, формулируемыми наукой, ни законами должного, определяемыми моралью. Своеобразие эстетических ценностей создает автономию художественной сферы в культуре. Однако, предупреждает Татьяна Анатольевна, нельзя истолковывать это положение в духе эстетизма, провозглашавшего полную независимость искусства от дей-

ствительности. Сила искусства, в представлении Гартмана, — в преодолении узости научного, нравственного, обыденного опыта и прозрении в сферу возможного без потери укорененности в почве действительной жизни.

Включение в эстетику категории возможного как модуса бытия искусства Т. А. Акиндинова считает наиболее ценным приобретением эстетики Гартмана. В дискуссии с трансцендентальным идеализмом Гартман подчеркивал, что категории возможности, необходимости и долженствования являются не только модальностями актов сознания, но представляют особые модусы («слои») самого бытия, которые первичны по отношению к актам сознания. Согласно этим убеждениям Гартман рассматривает культурные формы в соответствии со своеобразием модальностей различных слоев бытия. Так, наука ориентирована на познание сущего, мораль открывает мир должного, искусство прозревает возможное. Иначе говоря, полнота бытия открывается духовной культуре в целом, и разные грани бытия доступны только соответствующей культурной форме. Искусство предоставляет возможность проживания в воображении и осмысления не только множества жизней, но и их соотнесения друг с другом. Духовный мир читателя разрастается в упорядоченную целостность — неповторимый духовный космос, включающий множество вариантов возможного осуществления человеческого бытия, что полагает и развитие способности сочувственного понимания, и поиск собственного уникального жизненного пути.

Понимание искусства как возможного бытия оказалось в центре философского осмысления и в другом варианте «новой онтологии» — в экзистенциализме. Т. А. Акиндинова настаивает на том, что для М. Хайдеггера вопрос об осмыслении бытия — по сути дела, вопрос о природе искусства. Это подтверждается суждением Хайдеггера о том, что художественное произведение «открывает мир и устанавливает землю» (Heidegger, 1967). Мир, открываемый искусством, — это единство жизненно значимых отношений в совместном бытии (со-бытии) человека с другими людьми, совокупность условий, в которых живет и действует народ в ту или иную историческую эпоху. Мир высвечивает вокруг себя то, «на чем

и в чем человек основывает свое жильё» и что без этого освещения остается совершенно сокрытым для человека. Философ называет эту сокрытую сущность «землей». Вещи могут выйти из сокрытости только благодаря «отблескам, бросаемым на них миром». Татьяна Анатольевна полагает, что хайдеггеровскую категорию «земля» можно сопоставить с кантовской вещью-в-себе. По Канту, предметно-понятийное познание никогда не достигает раскрытия собственного существа вещи-в-себе — «земли» как «сокрытого», по Хайдеггеру. Так же как и Кант, Хайдеггер отрицает возможность постижения «вещи самой по себе» с помощью научных понятий. Напротив, искусство, «мир» которого беспредметен, содержит в себе, по Хайдеггеру, истину как несокрытость существующего. Исходя из этимологии греческого слова «алетейя», он утверждает: «красота есть способ, каким существует истина как несокрытость». Искусство, согласно Хайдеггеру, принадлежит самому бытию, а художественное творчество есть созидание новых форм бытия, как отдельного человека, так и исторического народа. Произведение искусства выполняет свое предназначение только тогда, когда оно выходит за пределы обыденности — сферы стандартных ситуаций и безличных отношений (области «*map*») и открывает перспективу возможного бытия человека, в котором он обретает истину собственно человеческого существования, подлинность Я. Художественное произведение, по Хайдеггеру, выдвигает, таким образом, возможный проект человеческого бытия, а вместе с этим и перспективу плодотворного развития культуры. Осуществляться такой проект может изначально лишь при посредстве языка, и вслед за Когеном, Хайдеггер подчеркивает творческую функцию языка в формировании сознания и процессе коммуникации.

Т. А. Акиндинова обращает внимание на то, что важную роль в создании концепции систематического единства культуры сыграл работавший параллельно с Когеном поздний представитель «философии жизни» Г. Зиммель, объяснявший координированное развитие всех культурных форм в определенную историческую эпоху их возникновением из общей «метафизической точки», где смыкаются представления чело-

века о бытии с долгом следовать этим представлениям в своем поведении. Примерами такой «метафизической точки» как единого корня всех форм культуры для Зиммеля является понятие Бога, окончательно определившееся в христианском Средневековье. Бог — это абсолютная реальность, которую принимает человек для исполнения своего человеческого долга. Или это — понятие природы в эпоху Возрождения, так как здесь природа — единственная реальность, законам которой должен следовать человек (Simmel, 1918).

Исследовательница убеждена, что идея единого синкретического начала культуры укрепилось у Зиммеля под влиянием кропотливого изучения мировоззрения Гете, в частности его учения о «пра-феномене». Как уже говорилось, мировоззрение Гете складывалось в процессе осмысления философии Канта и дополнения ее собственными идеями. Одной из важнейшей среди них была трактовка человека не только как трансцендентального субъекта, но и как носителя процесса взаимодействия с другими людьми на протяжении всей жизни. Это означает, что для Гете общение было с необходимостью включено в круг человеческой жизнедеятельности. Не только наука, искусство и нравственность, но также практическая деятельность и общение исторически развиваются, согласно Гете, из синкретического единства на почве религиозного сознания, которое является, таким образом, своеобразным «пра-феноменом» каждого культурного цикла.

При создании своей концепции эстетической и художественной деятельности Т. А. Акиндинова также исходила из мировоззрения и философии Гете, из его понимания религии, и той роли, какую она играла в истории человечества и продолжает сохранять в современном мире. Гете видел в религии единый корень всех культурных форм, исторически обретающих своеобразие и самостоятельность по отношению к своему истоку, но сохраняющих и в своем светском существовании интенцию первоначала веры и установленного ею этоса жизни. Искусство несет в себе интенцию веры в движении эстетической рефлексии к некоторой нравственной (сверхчувственной) идее, которую Гете называет благоговением. В этом смысле Гете конкретизирует с позиций историзма кантовскую точку

зрения о восхождении нравственного и эстетического сознания к идее Бога. По Гете, способность человека обладать идеей Бога задана принадлежностью человека к определенной культурной традиции, основания которой заложены и предопределены ее религией.

Рассматривая структуру культуры и роль и место искусства в культуре, Т. А. Акиндинова считает, что праосновой всех форм культуры является религия, от которой постепенно отпочковывались многообразные культурные сферы. Из всех форм культуры именно искусство сохранило самую близкую связь с религией. Главная задача искусства — вызывать эстетические чувства. Эстетическое чувство концентрирует в себе все остальные чувства человека, оно является источником, матрицей всечеловеческой эмоциональной жизни. Эстетическое чувство может воздействовать и на процесс логического мышления в науке, порождая на стыке с мышлением оригинальный симбиоз — эвристическую эмоцию, которая становится дополнительным фактором познания. Как «предчувствие» возможного решения научной проблемы, эвристическая эмоция не входит в теоретическую разработку содержания концепции, но может способствовать выбору правильного вектора научного поиска. Влияние искусства на область морали проявляется в том, что эстетические чувства становятся значимым коррелятом морального решения, ослабляя жесткость требований морального императива.

Т. А. Акиндинова подчеркивает также значение эстетического чувства в сфере общения, охватывающего все сферы человеческой деятельности. В большей части оно состоит из социально-ролевой профессиональной интерактивности, где ценятся не личностные качества, а только компетентность и практические навыки. Эти жесткие виды коммуникации и воздействия на человека компенсируются создаваемыми искусством формами межличностного общения как понимания и сочувствия. Под воздействием искусства, происходит гуманизация не только повседневной, но и профессиональной коммуникации. Искусство смягчает также религиозные чувства, препятствует развитию религиозного фанатизма и, что очень важно, благодаря своей способности преодолевать языковые

и этнические барьеры, противостоит религиозной и всякой другой дискриминации и нетерпимости.

Таковы приблизительные контуры той эстетической концепции, которую Татьяна Анатольевна Акиндинова могла бы развернуть, в многоплановую историко-теоретическую картину эволюции и современного состояния эстетической мысли. Обращает на себя внимание особенность натуры Татьяны Анатольевны — постоянство и твердость характера. Вступив в науку еще в студенческие годы, она всю жизнь оставалась верна своей научной теме, которая выросла из гипотезы, заложенной еще в первой курсовой работе, и принесла в последующем развитии, благодаря неустанной ее разработке и совершенствованию, богатые научные плоды.

## REFERENCES

- Akindinova, T., & Berdyugina, L. (1984). *Novye grani starykh illyuzii. Problemy kul'tury i mirovozzreniya v nemetskoj esteticheskoi i khudozhestvennoi mysli XIX-XX vv.* [New faces of old illusions. The problems of culture and worldview in the German aesthetic and artistic thought of the XIX-XX centuries]. Leningrad: Izdatel'stvo LGU. (in Russian)
- Akindinova, T., & Amashukeli, A. (2014). *Tanets v traditsii khristianskoi kul'tury* [Dance in the tradition of Christian culture]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (in Russian)
- Kogen, G. (2002a). *Estetika chistogo chuvstva* [Aesthetics of Pure Feeling] (T. Akindinova, Trans. and Com.). In *Sovremennaya zapadnoevropeiskaya i amerikanskaya estetika* [Modern Western European and American Aesthetics] (54-61). Moscow: Knizhnyi dom «Universitet». (Original work published 1912)
- Kogen, G. (2002b). *Esteticheskoe chuvstvo lyubvi* [Aesthetic Sense of Love] (T. Akindinova, Trans. and Com.). In *Studia Culturae*, Vypusk 3 (174-185). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (Original work published 1912)
- Heidegger, M. (1967). *Der Ursprung des Kunstwerkes* [The Origin of the Work of Art]. Stuttgart: Kohlhammer. (in German)

## СОЗВУЧИЕ ЭСТЕТИКИ КОГЕНА С ИДЕЯМИ РУССКОГО И НЕМЕЦКОГО АВАНГАРДА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

*Елена Николаевна Устюгова* — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета.

Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* elena.ust@gmail.com

Статья посвящена тому вкладу, который внесли в науку исследования философско-эстетической концепции Германа Когена, проведенные Т. А. Акиндиновой и раскрывающие интегративную трактовку им эстетического чувства и гуманистической сущности искусства. В общем контексте духовных поисков культуры начала XX века обнаруживается взаимодействие идей Г. Когена с художественно-эстетическими и философскими поисками европейского художественного авангардизма. Идеи программы нового искусства и художественная практика первых двух десятилетий XX века так же, как и идеи Германа Когена, развивались в направлении к идеалам гуманизма, понимаемого как поиск путей и способов творческого преобразования основ бытия человека в мире, достижения духовно-чувственной гармонии при ведущей творческой роли искусства. В общую платформу входили идеи о творческой синтезирующей силе эстетического чувства, единстве эмоциональности и духовности искусства и поиск путей к неискаженной, нерегламентированной изначальности и спонтанности. Введение исследований идейного наследия Когена, осуществленных Т. А. Акиндиновой в изучение философской и художественной панорамы культуры XX века позволяет глубже и разно-

сторонней понять внутренние связи и интенции европейской культуры на переломе культурных парадигм.

*Ключевые слова:* Акиндинова, Коген, авангард, гуманизм, гармония, целостность бытия, синтез, эстетическое чувство, художественное творчество, изначальность.

## **CONSONANCE OF KOGEN'S AESTHETICS WITH IDEAS OF RUSSIAN AND GERMAN AVANT-GARDE OF THE FIRST QUARTER OF THE 20TH CENTURY**

***Elena Ustiugova***

D.Sc. in Philosophy, Professor.  
St.Petersburg State University, Russia..  
*E-mail:* elena.ust@gmail.com

This article looks at T. A. Akindinova's research of Herman Kogan's philosophical-aesthetical concept, and how it unravels integrative interpretation of his aesthetical feeling and humanistic essence of art. In common context of spiritual search in early XX century culture, H. Kogen's ideas interact with artistic-aesthetical and philosophical searchings of European artistic avant-garde. Idea programs of new art and artistic practices of first two decades of XX century along with Kogen's ideas, developed in idealistic humanism direction, which is understood as searching for ways and means of creative transformation in human existence basis in the world and achieving spiritual-sensual harmony with art taking a leading role. The common platform included ideas of creative synthesizing power of aesthetical feeling, the unity of emotionality and spirituality of art, and searching for ways to undistorted and unregulated originality and spontaneity. T. A. Akindinova's insertion of Kogen's heritage into research of philosophical and artistic panorama of XX century culture present deeper understanding of internal connections and intentions of European culture during the turning point in cultural paradigms.

*Key words:* Akindinova, Kogen, avante-garde, humanism, harmony, unity of being, synthesis, aesthetical feeling, artistic creativity, originality.

Философия и эстетика Германа Когена были предметом научного интереса Т. А. Акиндиновой на протяжении всей ее творческой жизни. Она перевела на русский язык значительную часть его «Эстетики чистого чувства», посвятила

осмыслению его философии ряд статей, ввела его идеи в оборот отечественной эстетики (Акиндинова, 1984, 2006, 2011, 2012). Её всегда привлекали философы широких мировоззренческих горизонтов, такие как И. Гете, И. Кант, М. Хайдеггер. Эстетика занимала в их философских системах особое место, так как они трактовали эстетическое как вид сознания и деятельности, выражающий целостную сущность человека. Среди этих философов мировоззрение Г. Когена выделяется особым гуманистическим пафосом.

В анализе «Эстетики чистого чувства» Г. Когена Т. А. Акиндинова показала, что он трактует эстетическое как интегральную творческую форму деятельности сознания, использующую в качестве своих предпосылок познание и нравственность. Она подчеркивала особую значимость его понимания специфики эстетического чувства, согласно которому чувство становится эстетическим лишь тогда, когда оно формируется в новый род чувства, производящий новое содержание и только потому выступающий как новый род сознания. Эстетическое чувство как новый род творчества не знает никакого другого содержания, никакого другого объекта и никакого другого субъекта, как только новую самость человека, которая обнаруживает познающий дух и нравственность как «*природу человека*», «*как душу человека в его теле*». Только в эстетическом чувстве рождается индивидуальность, и создает она себя не в форме самосознания, но самочувствия как *любви к самости человека*, которая становится природой человека только и исключительно через искусство. Поэтому «пра-моделью» искусства является образ человека в единстве его души и тела, через него формируется и объективируется в произведении искусства *любовь к человеку* (Акиндинова, 2006).

Важной идеей Когена, которую подчеркивала Т. А. Акиндинова, была направленность на такое искусство, которое сможет в полной мере открыть *творческий потенциал чувства*, производящего всеобщность и полноту содержания, приводя «в резонанс чувства ощущения, чувства мысли, чувства воли, чувства движения». Таким образом, истинное искусство ведет к целостности, отвергая разделенное, изолированное. Отсюда следует вывод Когена о том, что задача искусства —

совершенство как созидание целостности и всеобщности (Kogen, 2002, 54-61).

Эта идея единства внутреннего и внешнего, субъекта и объекта в целостности саморазвертывающегося бытия, которую защищал в свое время Гете, была близка многим философам XIX и XX веков. Но в начале XX века особую значимость приобрела мысль о том, что достижение такой целостности возможно именно посредством искусства и не на основании сложившихся представлений о мире, а как бы с белого листа, исходя из принципа *изначального происхождения* (Ursprung), как неисчерпаемого источника становления бытия и *творческой взаимосвязи способов действия сознания*.

Философско-эстетические идеи Германа Когена перекликались с художественными концептами первых десятилетий XX века, выдвигаемыми другими представителями неокантианства и феноменологии, а также с художественно-эстетическими и философскими поисками немецких и русских теоретиков искусства и художников, находившихся в эпицентре европейского художественного авангарда. Об этом свидетельствуют, например, эстетические исследования, проводившиеся в 1920-е годы в стенах Государственной Академии художественных наук (ГАХН) и Института Художественной культуры (ИНХУК), сотрудниками которых были Густав Шпет, Алексей Лосев, Василий Кандинский, Александр Габричевский, Казимир Малевич.

Кроме того, в 1912 году в Мюнхене по инициативе Василия Кандинского и немецкого художника Франца Марка было создано художественное объединение «Синий всадник», собравшее представителей разных видов искусства — художников, поэтов, музыкантов, пытающихся сформулировать и манифестировать свои представления о радикально новом синтезирующем искусстве и реализовать их на практике. Художественные концепты раннего авангарда находились в поле скрещения эстетических идей, характеризующих первые десятилетия двадцатого века.

Культурный контекст начала XX века — предчувствие перелома эпох: конца эпохи Нового времени и начала абсолютно другой реальности, радикально иной культурной парадигмы,

и нового языка выражения формирующихся смыслов. С одной стороны, присутствует психологическая острота переживания человеком изменения своего места и смысла бытия в хронотопе «МЕЖДУ», с другой стороны, — потребность в глобальном переосмыслении основ бытия человека в мире, отсюда — поиски новых философских, эстетических, художественных моделей, наиболее гибких и проективных: «Мы стоим сегодня [...] на рубеже двух великих эпох, переходного времени для искусства и для религии, стоим перед фактом смерти великого старого и прихода на его место нового, неожиданного [...] Мы живем, убежденные в том, что можем возвестить первые знаки нового времени» (Mark, 1996, 11). Общей направленностью духовных исканий авангардистов было определение нового понимания человека, целостного, активного, творческого, и целей его деятельности, направленной к созиданию нового мира культуры. Культуротворческий потенциал отличал эту модель человека от прежней, в которой человек мыслился автономным индивидом, погруженным в свои переживания или грезы, или находящимся во власти влияний на него социальных и культурных стереотипов парадигмы Нового времени.

Понятие «совершенство» выступало в предлагаемых концептах и как цель, и как критерий новизны языка. В манифестах разных художественных течений звучала уверенность в успехе дела выработки универсального языка искусства, интегрирующего выразительные возможности его различных видов (живописи, скульптуры, архитектуры, театра, музыки). Искусство мыслилось как центральная интегративная деятельность в культуре, дающая новое обоснование религии, познанию, нравственности, формирующая новые модели поведения и общения.

Ранний европейский авангард, в лице таких художников как Казимир Малевич, Марк Шагал, Василий Кандинский, Пауль Клее, Франц Марк, Август Макке, Людвиг Кирхнер, Арнольд Шенберг, Николай Кульбин, Эмиль Нольде, Марианна Веревкина, Алексей Явленский и др. развивался под знаком «космогонического Эроса» как внутренней энергии всепроникающей целостности бытия. В основе проекта

«художественно-метафизического» крыла авангарда лежали идеи, сформулированные К. Малевичем, В. Кандинским и их единомышленниками, о назначении искусства создать новый мир, внешне не имеющий отношения к наличной реальности, а подчиняющийся общим законам живого духа «космического мира». Искусству отводилась великая созидательная миссия соединения стихии природы (бытия) с человеком (без посредничества культуры как системы смыслов), что должно было привести к подлинной реальности как единству человечества: «...Единство всего человечества необходимо, ибо нужен единый человек действия. Мы хотим себя выстроить [...] по-новому, так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всемогущий лик, объединяющий обособленные индивидуальности» (Malevich, 1995, 210).

В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» писал, что наступает эпоха целеустремленного созидания великой духовности, как имматериальной энергии, дающей миру жизнь. Пробудить в человеке новое отношение к жизни под силу только искусству, которое создаст проект совершенной жизни человечества, возвысит материальную и социальную жизнь до духа красоты и превратит ее в художественную, эстетическую жизнь. В этом смысле искусство выступало уже и в роли новой религии, несущей миру трансцендентные абсолюты, и в роли новой детерминирующей силы, преобразующей всю человеческую деятельность. В соответствии с концепцией художественного творчества как полного синтеза субъективного и объективного, духовного и реального, В. Кандинский положил в основу идеи «монументального искусства», или «искусства в целом», теорию синтеза искусств, согласно которому художественный язык выстраивает гармонию контрапунктов как образ мировой гармонии. Исследование взаимодействия пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла», который Художник творит, подобно тому, как композитор сочиняет симфонию (Kandinskii, 2001).

С идеей Когена о творческой синтезирующей силе эстетического чувства перекликается представление Кандинского

о единстве эмоциональности и духовности художественного творчества, который полагал, что в искусстве *душа, дух, витальная энергия* сливаются: «Новое искусство — не формализм, а *страдающая ищущая душа художника*, измученная столкновением духовного и материального». Сокровенный внутренний смысл переживания человеком бытия полнее всего может выразиться в композициях, организованных на основе ритма, психофизического воздействия цвета, контрастов динамики и статики. Новое искусство — интегрирующая экстатическая поэзия, поющая «трепет жизни и тайную душу вещей», говорящая о Неведомом и Несказанном:

Мы исходим из соображения, что художник помимо впечатлений, получаемых им от внешнего мира, от природы, постоянно собирает пережитое внутренним миром. Поиск художественных форм, призванных выразить взаимопроникновение всех этих впечатлений, поиск форм, освобожденных от всего попутного, призванных выразить с наибольшей силой только лишь необходимое, то есть *стремление к художественному синтезу*, представляется нам решением, духовно консолидирующим круг художников (as cited in Kandinskii, 2016, 63).

По мысли В. Кандинского, новая гармония связана с пониманием внутренней красоты, внутренней необходимости, глубокой духовности. Новую гармонию он, критикуя концепцию *Gesamtkunstwerk* Вагнера как унисонного синтеза, представлял как полифонию, гармонию контрастов. Он полагал, что из объединения сил различных видов искусства со временем возникнет «*подлинное монументальное искусство*» как язык симфонической художественной целостности, как синтез последовательных, параллельных или противоположных комбинаций (*созвучие-противозвучие*) всевозможных средств и форм (живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, поэзии, театра, балета, цирка, варьете) (Kandinskii, 2001). Такое искусство обладает умноженной силой *многообразного эмоционального воздействия на человека и осуществления диалога* творчества и восприятия. Эти идеи Кандинского, были созвучны идеям Когена о том, что эстетическое чувство как чистое духовное чувство пронизано *любовью к духовно-телесной природе человека* и что именно *чувственный аффект*

*любви* воздействует на этот переход границ, в результате чего происходит переливание духовного материала в новую форму, и о том, что любовь — *диалог, стремление к сообщению*. Она ищет единения относительного в человечности.

Трактовка чувства как образующей творческой силы искусства стала концептуальной основой экспрессионизма, зародившегося в начале XX века в Германии. Лидерами этого движения были В. Кандинский и Ф. Марк. В 1912 году вышел альманах «Синий всадник», собравший творческих единомышленников из разных видов искусства, выступивших с программными статьями об общем понимании задач нового искусства. Экспрессионизм провозглашал переход искусства от внешней созерцательности к переживанию внутренних душевных процессов, поэтому основными творческими принципами этого направления стали господство эмоции над видимым подобием, преобладание выражения над изображением. Отстаивалась мысль, что психическое обладает тем же родом реальности, что и физическое, и что чувственное переживание аккумулирует в себе все потенциальные силы творческого субъекта, художник Август Макке писал:

Человек выражает свою *внутреннюю жизнь в формах* [...] непостижимые идеи находят выражение в постижимых формах. Воспринимаемое нашими органами чувств, как звезда, гром, цветок — форма. Она для нас тайна, потому что является выражением скрытых от нас сил. Только через нее мы догадываемся о существовании тайных сил, о «невидимом» божестве. *Органы чувств — мостики от непостижимого к постижимому* (Макке, 1996, 20).

Так, в произведениях Франца Марка происходит переход от ощущения пантеистического единства жизни как идеала гармонии и красоты к ощущению драматической конфликтности мира, что приводит художника к созданию мифологических образов, воплощающих переживание разорванности мира, открывающееся имманентному сознанию художника: «Все живое сгорает в страданиях!» — говорит Франц Марк и изображает разбушевавшиеся космические силы, обрекающие на гибель все живое, как предчувствие мирового апокалипсиса. Отныне гармония контрастов вплоть до разорванности

становится ведущим формообразующим принципом эстетики экспрессионизма — страдание реализуется в спазме формы, аффектированном цветовом диссонансе.

Художники этого направления считали миссионерской задачей нового искусства *воссоединение человека с природой, духовного с материальным, личного и всеобщего*, для этого надо стремиться к созданию *единого произведения искусства*, синтезирующего архитектуру, живопись, скульптуру, прикладное искусство, музыку: «...с произведением искусства нужно обращаться так же, как с любым совершенным организмом. Оно так однородно в своих взаимосвязях, что в любой из его частиц содержится внутренний смысл целого...» (Shenberg, 1996, 20).

Высказываемая Когеном идея первоначальности перекликается с мечтой Кандинского об осуществлении радикального переворота в искусстве на пути к неискаженной, нерегламентированной *изначальности и спонтанности*. Материальной и предметной замкнутости он противопоставляет красочный континуум, в котором *всё предстает связанным со всем*, всё неоднозначно, находится в бесконечном процессе созревания. Внутренние созвучия находятся в состоянии *свободы и до-предметности*. В размышлениях о драме, опере, балете он призывал использовать чистый звук, человеческий голос, не затемненный смыслом слова, изначальное внутреннее слово (ср. «до-речевое слово» — В. Хлебников) ради освобождения первоосновы души.

Эти устремления разделялись и К. Малевичем, который считал, что супрематическое искусство «...пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, [...] вышло к пустыне, в которой нет ничего, кроме ощущения пустыни» (Malevich, 1996, 105-106). По мнению Б. Гройса, в этом проявился революционный радикализм Малевича, который, с одной стороны, полагал историческую конечность любых культурных форм, но, с другой стороны, верил в неразрушимость Искусства как такового, поэтому и работал с первоэлементами формы (Grois, 2018, 76). Но Малевич видел в супрематизме не образ не-бытия, а новую религию, несущую миру трансцендентные абсолюты. В основе его понимания «искусства как такового» лежит идея

единства культуры и слитности мира с художником, который, создает новый мир искусства, «...выражающий все свои ощущения формой Искусства» (Malevich, 1996). Эту созидующую силу искусство получает благодаря тому, что говорит не на языке отражения реальности, а на языке форм, которые «произошли от интуитивной энергии, преодолевающей бесконечное», но «...всё же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты» (Malevich, 2003, 273). Поэтому вряд ли можно согласиться с Гройсом, который называет концепцию Малевича «диалектикой несовершенства», поскольку он будто бы вдохновлялся идеей хаоса и не верил в идеал совершенства (Grois, 2018, 82). Напротив, Малевич, как и многие другие авангардисты, думал о преобразении мира художником в совершенную картину, связывая ее с совершенством человека: «преображая мир, я иду к своему преобразению» (Malevich, 1919).

С идеей изначальности было связано и убеждение авангардистов в необходимости уйти от давления уже осуществившейся культуры, поскольку новое свободное искусство является откровением изначальности: «Внутренняя жизнь души не требует культуры [...] форма рождается из нашей жизни и только из нашей жизни...» (Makke, 1996, 21). В каждом проявлении свободного творчества, идущего изнутри самой жизни природы, художникам виделось открытие и воссоздание нового: «Музыка природы — свет, гром, свист ветра, плеск воды, пение птиц — свободна в выборе звуков... Свободная музыка обращается к тем же самым законам природы, что и всё искусство природы». Отсюда: наслаждение новыми звучаниями, новой гармонией аккордов, новыми диссонансами, новыми мелодиями (Kul'bin, 1996, 46). Идеалом художественного творчества становится интенсивное выражение интенсивной жизни: «Новое искусство — это *творческая жизнь жизни*. Мое переживание — преобразование мира. Творчество — одновременное *созидание и переживание образов*» (Burlyuk, 1996, 13-16).

Экспрессионизм возник как протест против внешних впечатлений импрессионизма, против формализма, против рационалистического фетишизма, натурализма и эстетизма —

во имя человека. И здесь нельзя не вспомнить о главной идее эстетики Германа Когена о главном, что заложено в основе искусства — это «любовь искусства к человеку, как самочувствие человечества в человеке», человечности, как утверждения его нравственной и эстетической ценности. На этом базируется его мысль о любви, создающей чувство совершенства, которое возникает из веры в достижение идеала совершенства (Kogen, 2012, 54-61).

Сопоставляя эстетику Германа Когена с идеями раннего европейского авангарда вряд ли можно говорить о прямых влияниях его или какой-то иной философской концепции на эстетические идеи и художественные программы авангардных течений. Важен именно общий контекст духовных поисков и их взаимодействие. Идеиные программы нового искусства, и художественная практика первых десятилетий XX века так же, как и идеи Германа Когена, развивались в направлении к идеалам гуманизма, понимаемого как поиск путей и способов творческого преображения основ бытия человека в мире, достижения духовно-чувственной, нравственно-эстетической гармонии. Искусству в этих концептах отводилась пионерская и миссионерская роль.

В заключение необходимо отметить огромный вклад Т. А. Акиндиновой в анализ философско-эстетической концепции Германа Когена, в раскрытие творческой интегративной трактовки им эстетического чувства и гуманистической сущности искусства. Введение исследований идейного наследия Когена, проведенных Т. А. Акиндиновой, в изучение философской и художественной панорамы культуры XX века позволяет глубже и разносторонней понять внутренние связи и интенции европейской культуры на переломе культурных парадигм.

## REFERENCES

- Akindinova, T., & Berdyugina, L. (1984) *Novye grani starykh illyuzii. Problemy kul'tury i mirovozzreniya v nemetskoj esteticheskoi i khudozhestvennoi mysli XIX-XX vv.* [New faces of old illusions. The problems of culture and worldview in the German aesthetic and artistic thought of the XIX-XX centuries]. Leningrad: Izdatel'stvo LGU. (in Russian)

- Akindinova, T. (2006). German Kogen kak sovremennyyi filosof [Hermann Cohen as a modern philosopher]. In *“Annaehrungen”: Polen — Deutschland, 1(42)*. Wroclaw. (in Russian)
- Akindinova, T. (2011). Estetika neokantiantstva: iskusstvo kak predmet aksiologii i filosofii kul'tury [The Aesthetics of Neo-Kantianism: Art as a Subject of Axiology and Philosophy of Culture]. In V. Prozerskii & N. Golik (Eds.), *Istoriya estetiki* [The History of Aesthetics] (466-487). St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii. (in Russian)
- Burlyuk, D. (1996) “Dikie” Rossii [“Wild” Russia]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (13-16). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)
- Kogen, G. (2002). Estetika chistogo chuvstva [Aesthetics of Pure Feeling] (T. Akindinova, Trans. and Com.). In *Sovremennaya zapadnoevropeiskaya i amerikanskaya estetika* [Modern Western European and American Aesthetics] (54-61). Moscow: Knizhnyi dom «Universitet». (Original work published 1912)
- Grois, B. (2018). *V potoke* [In the Flow]. Moscow: Ad Marginem Press. (in Russian)
- Kandinskii, V. (2001). O dukhovnom v iskusstve [About the Spiritual in Art]. In *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Selected Works on the Theory of Art], T.1 (96-156). Moscow: Gileya. (in Russian)
- Kandinskii, V. (2016). *Vasilii Kandinskii i Rossiya* (V. Kruglov Comp.). St. Petersburg: Palace Editions, “Gosudarstvennyi Russkii muzei”. (in Russian)
- Kul'bin, N. (1996). Svobodnaya muzyka [Free music]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (46-49). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)
- Makke, A. (1996). Maski [Masks]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (20-22). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)
- Malevich, K. (2000). Arkhitektura kak stepen' naibol'shego osvobozhdeniya cheloveka ot vesa [Architecture as the degree of greatest liberation of man from weight]. In *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [Collected Works in 5 volumes], T.4 (273-286). Moscow: Gileya. (in Russian)
- Malevich, K. (1995). K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva [To the Question of Fine Arts]. In *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [Collected Works in 5 volumes], T.1 (208-222). Moscow: Gileya. (in Russian)
- Malevich, K. (1998). Mir kak bespredmetnost' [The world as objectlessness]. In *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [Collected Works in 5 volumes], T.3 (69-322). Moscow: Gileya. (in Russian)

- Malevich, K. (1919). *O novykh sistemakh v iskusstve* [On New Systems in Art]. Vitebsk: izdanie Arteli xudozhestvennogo truda pri VITSVOMASE. (in Russian)
- Mark, F. (1996). Dve kartinki [Two pictures]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (13-15). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)
- Shenberg, A. (1996). Otnoshenie k tekstu [Attitude to the text]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (23-27). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)



# THEORIA



## ТАНЕЦ ПАМЯТИ/СОЗНАНИЯ/ВРЕМЕНИ

Борис Соколов

*Борис Георгиевич Соколов* — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой Культурологии, Философии культуры и Эстетики Санкт-Петербургского государственного университета, Россия.

*E-mail:* sboris00@mail.ru

Статья посвящена памяти Т. А. Акиндиновой, а также размышлениям о проблеме Памяти и Времени, понимаемых как танец. Автор, развивая идеи Т. А. Акиндиновой, которые она высказала в своей книге «Танец в традиции христианской культуры», рассматривает онтологию Памяти, Сознания и Времени. Функционирование нашего Сознания в «режиме» Понимания, Памяти и *Временения*, его структура и динамика тождественны движению танца. Будучи исходным экзистенциалом, Понимание разворачивается как постоянное Памятование, как постоянные рас танца, в котором в зоне совместности происходит сам акт Понимания. В свою очередь, предлагаемое автором понимание Времени, имеющее своим истоком идеи Бл. Августина, не в меньшей мере сходно с прихотливым танцем.

*Ключевые слова:* танец, память, время, сознание.

## DANCE OF MEMORY/CONSCIOUSNESS/TIME

*Boris Sokolov*

D.Sc. in Philosophy, Professor.  
St.Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* sboris00@mail.ru

The article is devoted to the memory of T. Akindinova, as well as the understanding of memory and time as a dance. The author, developing some of T. A. Akindinova's

ideas, which she expressed in her book “Dance in the tradition of Christian culture”, examines the ontology of memory, consciousness and time. The functioning of our consciousness in the mode of understanding, memory and time, its structure and dynamics are identical to the movement of dance. The functioning of our Understanding, as an original existential entity, unfolds like a constant remembrance, like a constant “pas” of a dance, in which the act of understanding itself takes place in the mode of compatibility. In its turn, the understanding of time proposed by the author, which has its origin in St. Augustine’s ideas, is similar to a whimsical dance.

*Key words:* dance, memory, time, consciousness

Этот текст, как и многие другие в этом выпуске, — дань памяти и уважения: памяти и уважения к Татьяне Анатольевне Акиндиновой. Каждый сам выбирает свой маршрут памятования. Из возможных маршрутов, по которым я мог бы пройти тропой памятования, я выбрал тот, который посвящен и Татьяне Анатольевне, и той проблеме, с которой она по необходимости сталкивалась (не всегда напрямую) и которая также оказалась в домене памятования. Ее, Татьяны Анатольевны памятования, а теперь и моего памятования. Это — проблема самого Памятования, проблема Памяти и того, как она проступила в прихотливом танце ее личного памятования.

Итак, танец памяти и «Танец в традиции христианской культуры» — как начало или, все же, как вечное продолжение? Книга в соавторстве: А. В. Амашукели и Т. А. Акиндиновой (Akindinova & Amashukeli, 2014) — это текст о танце, ставший текстом памяти об А. В. Амашукели<sup>1</sup>: достойнейшее

<sup>1</sup> Памяти автора: Антон Владимирович Амашукели (24.12.1969 — 2.03.2007). Внезапная болезнь оборвала жизнь Антона Владимировича Амашукели в то время, когда он завершал работу над диссертацией. Человек разнообразных культурных запросов, он пришел к идее философского осмысления танца после многолетних занятий естественными, техническими и гуманитарными науками. Он закончил Авиационный институт в Риге, учился в Санкт-Петербургской консерватории, преподавал на кафедре философии в Тираспольском университете. Диссертационное исследование отразило высокий интеллектуальный потенциал молодого ученого, соединившего в себе творческую свободу мысли и стремление к самому тщательному ее обоснованию. На протяжении всей жизни самой большой любовью Антона Владимировича был танец, который покорило его с детских лет, стал его судьбой и одной из его профессий. В годы юности он был артистом музыкального театра, а затем, работая уже в университете, возглавил детскую студию классического танца в Тирасполе и стал ее хореографом. Он был радостным и оригинальным хореографом, танцевальные композиции в его постановке и талантливым исполнением детей принимались неизменно тепло на родине и за рубежом. Логическим завершением развития интереса к танцевальному искусству стала

из достойнейших памятование. Текст о танце и он же текст о памяти: связь не ситуационная (хотя в реальности все может складываться как ситуационное сочленение памяти о соавторе, бывшем аспиранте, и собственных исследований феномена танца), но, как мне представляется, сущностная...

\* \* \*

Феномену танца, конечно, посвящено немало исследований, но, как и любой другой культурный феномен, он нуждается в постоянном прояснении, особенно если это относится к сцепке танец-христианство. А уж о памяти и о том, с чем памятование связано, сказано столько, что всего и не упомянешь, и не упомнишь... От анамнезиса (припоминания как понимания) до «материальной» памяти А. Бергсона и работы траура (памяти) у З. Фрейда и Ж. Деррида... не говоря уж о том домене памятования, каковым является история и историческая наука... Много сказано... Но, как великие и вечные вопросы, память и танец нуждаются в постоянном вопрошании и обновлении этого вопрошания: эти вечные вопросы — вечное «рондо», где каждый для себя и, по мере возможности, для других — как ориентир или как наивно-окончательный ответ — пытается найти ответ.

А потому разговор о Памяти и Танце напоминает прихотливое, где каждый рефрен, каждые последующие шаги-рас повторяются и, одновременно, не повторяются, но окружают

---

работа над диссертационным исследованием «Танец в традиции христианской культуры», которая проводилась на кафедре эстетики и философии культуры Санкт-Петербургского университета под руководством профессора Т. А. Акиндиновой. С настойчивостью и творческим азартом Антон Владимирович собирал необходимый для диссертации материал по истории танца и смежных областей искусства, осваивая для этого не только библиотеки Санкт-Петербурга, но и книгохранилища новофонского монастыря. Усилия оказались оправданными. Он сумел доказать то, что прежде не считалось научной истиной, а именно, что европейское искусство танца не только возникло на почве христианства, в недрах его обряда, но и последующая эволюция танца также происходила в прямой зависимости от исторического изменения христианского сознания. Более того, он показал, что современные формы танца, несмотря на свою нетрадиционность и, казалось бы, полную независимость от религии и церкви, испытывают влияние многовековой христианской культуры и воплощают в себе ее вечные ценности. Коллеги Антона Амашукели полагают, что основные идеи его научного труда непременно войдут в проблемное поле современной эстетики и философии культуры (Akindinova & Amashukeli, 2007, 79-80).

хороводом магистральные вопросы, заставляют кружиться в бесконечном танце, прославляющем, освещающем, делающим зримым — вечную и никогда до конца не разрешимую проблему. Все происходит как та онтология танца, о которой толкуют в своей книге Т. А. Акиндинова и А. В. Амашукели: «Танец не обладает статичной формой и живет только в процессе воспроизведения. Его нужно рассматривать как постоянное рождение, событийную модальность. Он, как произведение, существует только в данный момент исполнения» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 21). Вопросы о Памяти и Танце — это вечные вопросы, которые подобны самим Памяти и Танцу, ибо их динамика — это «постоянное рождение, событийная модальность», существующая только в данный момент исполнения... Вечные и, возможно, самые сущностные вопросы: не случайно танцуют и ангелы, и смерть (*Dance Macabre*), и демоны... Само мирозданье «выделяет» вечные и сущностные рас: «Христианские мыслители представляли себе, что мироздание действительно танцует» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 9).

И в этом вселенском танце особое место занимает Танец Памяти, о чем мы собираемся поговорить, продолжая память об А. В. Амашукели (увы!) и память о Татьяне Анатольевне Акиндиновой (увы!)...

\* \* \*

То, что сознание не может функционировать без памятования — довольно банально: как мы мыслили бы, не связывая то, что продумали или начали продумывать в уже ушедшее мгновение с настоящим продумыванием? Как бы смогли именовать помысленное, если бы не хранили в нашей памяти целый лексикон языка? Как бы смогли что-то сказать — даже самим себе — если бы не помнили значения слов? Прошлое через постоянное памятование включено в наше сознание и мышление, без этого памятования невозможно ни размышление, ни понимание, а сам текущий момент понимания не представляет собой некую исчезающую в своей мгновенности точку, но проживается как «распластанная» и «танцующая» во времени подвижная структура, целое гнездо постоянно пробрасываемых в прошлое отсылок. Причем, это постоянно

меняющаяся в своей неизменности структура, ибо если все было бы «тотально» текуче, то не сохранялся бы «остов» неизменности того самого Я, которое все же пребывает в некоей, не слишком (без фанатизма) абсолютной, самотождественности. Если бы не существовало постоянного возобновления этого Я, то ни этого Я, не его мышления не существовало бы, а все «напоминало» постоянные вихри и потоки, нигде и ничем не схватываемые, ничем и никем не контролируемые.

Итак, Памятование, включено в «сердцевину» структуры нашего мышления. Мы остановимся на двух ракурсах этой «сцепки» Памятования и Мышления. Первый ракурс — это проблема Понимания, второй — структура нашего «Временения», она же структура нашего бытийствования, нашего Бытия. В обоих этих ракурсах будет проступать то, что можно условно назвать динамикой танца Памятования, Памяти... В том числе того танца, о котором в своем тексте повествует Т. А. Акиндинова — и того, что уже продумал по поводу Памятования и Временения Ваш покорный слуга...

### ***1. Танец / Рас Памяти***

Старт моего небольшого рассуждения о танце памяти я начну не с собственно проблемы Памяти, а с платоновской концепции понимания. Позволю себе напомнить несколько «общих мест» этой концепции. «Авторская» концепция понимания была прорисована Платоном еще в его раннем диалоге «Менон». Речь идет — кто бы сомневался относительно диалогов Платона — о Сократе, который пытается научить раба вычислению площади квадрата и объясняет ему, что квадрат со стороной в 1 меру, имеет площадь 1 квадратную меру. Когда же Сократ спрашивает раба, какова площадь квадрата со стороной в 2 меры, то раб, не особо размышляя, отвечает, что 2 квадратных меры. Раб отвечает так, поскольку не силен в геометрии и, скорее всего, руководствуется довольно примитивной аналогией: если квадрат со стороной в 1 меру имеет площадь 1 квадратную меру, то квадрат со стороной в два раза большей должен иметь в два раза большую площадь. Когда же рабу чертят на земле оба квадрата (со стороной в одну меру и стороной в две меры), то происходит акт понимания: для

вычисления площади квадрата нужно возвести во вторую степень величину его стороны.

Для объяснение того, что произошло и как пришло к рабу понимание этой не очень замысловатой истины, Платон-Сократ обращается к концепции понимания как анамнезиса, припоминания. Согласно этой концепции, понимание — это припоминание, причем припоминание того, что наша душа, когда она была в мире эйдосов лицезрела воочию. Ныне же, в земном облике, будучи воплощенной, согласно универсальной динамике ниспадения душ, в тело, она попросту забыла то, что раньше ведала. В тот же момент, когда случается понимание, происходит своеобразный разрыв нашего профанного мира и мы вдруг вспоминаем то, что видели когда-то до «грехопадения» нашей души в материальный мир.

Что в этой концепции важно для нашего понимания? Выделим несколько моментов:

1. Знание, которое мы обретаем в процессе понимания, есть независимая от нас данность, которая становится причастной нам лишь через движение-возврат в иное (у Платона это мир эйдосов).
2. В момент понимания мы обращаемся в то Прошлое, которое становится нашим Настоящим; в свою очередь это Прошлое становится нашим Настоящим. Соответственно, Память всегда оказывается базисом для Понимания, более того, само Понимание — это всегда Памятование, которое связывает воедино Прошлое и Настоящее.
3. В момент Понимания мы изменяемся или, как говорил по этому поводу Ж.-П. Сартр: «Понять — значит измениться, превзойти самого себя...» (Satre, 1994, 21). В момент Понимания мы становимся другими. Мы становимся *Другими*. Мы «как бы» разрываем «оболочку» нашего Я навстречу другому Я, и навстречу Другому. Мы раскрываемся и пробрасываем себя в постоянном *pas* Танца Понимания не только людям, нас окружающим, от нас ушедшим, но и всему мироокружью человека: «Поверхность тела человека в танце — это соединение внешнего и внутреннего» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 18). И если учесть, что Понимание — и в этом, без сомнения, прав М. Хайдеггер —

является исходным экзистенциалом (то есть мы постоянно понимаем, мы живем в зоне понимания), то мы изменяемся навстречу Другому *постоянно*.

4. Эти постоянные *pas* в Другое, Чужое, в Прошлое и Будущее формируют символическую структуру танца. Символическую — в том изначальном смысле символа, как «гостевой таблички», которая соединяет и связывает в единое экзистенциальное целое распавшиеся «фрагменты»: «Телесный пластический образ является материальным и нематериальным одновременно: то, что мы воспринимаем в танце, не сводимо к физической стороне своего феномена, так как тело в танце обладает свойствами символа» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 18).

Мы идем навстречу нашему (и одновременно чужому) Прошлому, мы идем навстречу Другому, мы идем навстречу нашему будущему Я.

И нет возможности избежать — пока мы живем — этой зоны Понимания, этого постоянного движения от Прошлого к Настоящему, от Настоящего к Прошлому, от Настоящего к Будущему. Мы всегда будем совершать — пока живы, и пока живо воспоминание о нас — эти постоянные *pas*, мы будем вечно танцевать тот онтический и постоянный Танец: танец Прошлого, Будущего, Настоящего, нас, Других... танец всего мироокружья человека.

Пока человек живет, он танцует танец Памяти, который есть одновременно танец Настоящего и, без сомнения, танец Будущего... Это одинокий, и, одновременно, со-бытийный, совместный Танец. Танец с живущими и Танец с давно ушедшими, и без сомнения, Танец с еще не родившимися, которые, когда придут в этот мир, тоже будут понимать, и, соответственно, продолжать не ими выдуманный, но подхваченный Танец Понимания, он же Танец Поминания...

## **2. Танец / Pas Времени**

Оттолкнемся (в двух смыслах слова «отталкиваться»: начнем движение и, одновременно, отринем) от довольно простоватой — что уж говорить — схемы понимания *временения*, когда мы представляем течение времени с помощью бесконечной

линии, где Прошлое отделено постоянно мигрирующей и исчезающей в своей неуловимости точкой Настоящего (не забудем, что в точка в европейской геометрической традиции не имеет ни толщины, ни длины, но есть бесконечно исчезающий маркер пересечения двух прямых) от Будущего. В этой простоватой схеме самого времени по сути-то и нет: Прошлого уже нет, Будущего в равной мере нет, а Настоящее — неуловимо и постоянно текуче. Как его, тогда, схватить, если мы имеем дело с тремя «несхватываемыми» и «несуществующими» «сущностями»?

Добавим к этому то, что проясняет о времени И. Кант в своей трансцендентальной эстетике, а именно, что время есть субъективная форма чувственности: «Время есть не что иное, как форма внутреннего чувства, т.е. Созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния» (Kant, 1994, 56), то есть нечто субъективное, а потому трудно схватываемое, верифицированное и «объективируемое». И тогда уже бесконечность проблемы времени налицо.

Тем не менее, тем не менее...

Несмотря на указанные (и, конечно, неуказанные, ибо число им — легион) сложности относительно понимания (оно же, как мы только что зафиксировали — танец Памятования), постараемся все же что-то прояснить...

Довольно продуктивное направление для понимания времени и временения нам дает Бл. Августин в своей «Исповеди». Прежде всего, он, как и И. Кант, фиксирует (конечно, в «режиме может быть»), что три времени — Настоящее, Прошлое и Будущее — это нечто субъективное: «Поэтому мне и кажется, что время есть не что иное, как растяжение, но чего? не знаю; может быть самой души» (Aurelius Augustinus, 1991, 297). Но самое главное, конечно, не столько в этом. То, что предлагает для понимания человеческого Времени (а о времени Бога, вечности, говорить бессмысленно, ибо оно, как и Бог, вне пределов нашего разумения) в своих религиозных штудиях бл. Августин, представляется, довольно важным: он «связывает» все указанные времена с Настоящим временем поскольку и Будущее, и Прошедшее удостоверяются в своем «существовании» именно Настоящим. Соответственно, эти три времени правильнее будет именовать не просто «Будущее» или «Прошедшее», а как

«Будущее Настоящего» и «Прошлое Настоящего»: «Три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память; настоящее настоящего — его непосредственное созерцание; настоящее будущего — его ожидание» (Aurelius Augustinus, 1991, 303). Иными словами, время — это не «линия», которая «незамысловато» «длится» из Прошлого в Будущее с «мгновением-остановкой» в Настоящем, но постоянные *pas*, отсылки, которые протягиваются из исчезающего Настоящего в Прошлом и Будущее.

Более того, все гораздо «запутаннее» в отношении динамики Временения... Пойдем же дальше бл. Августина.

Временная структура, которую мы проживаем, — *pas*, Танец Времени — еще более прихотлива. К сожалению, пониманию этой сложной структуры нам препятствует даже наш собственный русский язык, который как раз и схватывает лишь Настоящее, Прошлом и Будущее в своих глагольных формах. Помогут же другие языки, которые в своих глагольных формах фиксируют более прихотливое временение, а также ту связку, которая связывает все три «искусственно» изолированных времени, а именно, Настоящее, Прошлом и Будущее между собой. Укажем, что в английском, французском и многих других языках насчитывается почти два десятка временных глагольных форм. В них есть Совершенное Прошлом, Будущее в Настоящем, Будущее в Прошедшем и т. п. Иными словами, эти языки «схватывают» в своих глагольных формах не только те временные сцепки (Настоящее Прошлом, Настоящее Настоящего, Настоящего Будущего), о которых говорил бл. Августин, но и другие варианты временных связей: Будущее Прошлом, Будущее Будущего и т. п. Я полагаю, что стоит прислушаться к «свидетельствам» этих языков (ибо иногда, хотя конечно, не всегда, язык «говорит» дельное). Эти языки фиксируют следующее: временная схема более сложна, нежели последовательность трех «исчезающих» времен.

Время, которое мы проживаем, — это не просто «шествие» по прямой линии от Прошлом к Будущему, но постоянные *pas*, даже фуэте, которые связывают в прихотливом рондо (ибо всегда возвращаются к *Настоящему* и его утверждают) лишь мгновенно возникающие *Прошлом* и *Будущее*...

Время, которое мы проживаем, — это не просто «шествие» по прямой линии от Прошлого к Будущему, но постоянные *pas*, и даже фуэте, которые связывают в прихотливом рондо (ибо всегда возвращаются к *Прошломu* и его утверждают) лишь мгновенно возникающие *Настоящее* и *Будущее*...

Время, которое мы проживаем — это не просто «шествие» по прямой линии от Прошлого к Будущему, но постоянные *pas*, постоянные удивительные фуэте, которые связывают в прихотливом рондо (ибо всегда возвращаются к *Будущему* и его утверждают) лишь мгновенно возникающие *Прошлое* и *Настоящее*... Причудливые *pas* фуэте, *entrechat* кардебалет времен и людей — это не то зрелище «общества спектакля (Ги Дебор), но эмоционально и экзистенциально проживаемая совместность. Совместность, где символизм разворачивается по двум направлениям: символизм культуры и экзистенциальный символизм личного проживания, личного памятования и личного проекта, где все мы танцуем и взвиваемся в постоянных прыжках и арабесках.

Где *en avant* сплетается и оказывается *en arrière* (назад) — термин, указывающий на то, что одна нога находится сзади другой или на то, что танцовщик продвигается назад.

Где *en dedans* «выполняется» как *en dehors*, и где все повисает *en l'air* бесконечных отсылок и интуиций...

Именно потому, что Время проживается как бесконечный и никогда не останавливающийся Танец с довольно сложной структурой, язык иногда (не всегда, увы — русский не «подтанцовывает» танцу времени) в своих формах схватывает эти бесконечно прихотливые *pas* в своих временных формах.

Время — это наш танец, постоянное и не прекращаемое, вечно усложняющееся движение... Постоянный Танец Времен и Времени...

## REFERENCES

- Akindinova, T., & Amashukeli, A. (2007). Evolyuciya tanca v istorii hristianskoj kul'tury [Evolution of dance in the history of Christian culture]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Seriya 6 (71-80). St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. (in Russian)

- Akindinova, T., & Amashukeli, A. (2014). *Tanec v tradicii hristianskoj kul'tury* [Dance in the Tradition of Christian Culture]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (in Russian)
- Aurelius Augustinus. (1991). *Ispoved'* [Confession]. Moscow: Izdatel'stvo "Renessans". (in Russian)
- Kant, I. (1994). *Kritika chistogo razuma* [Critique of pure reason]. Moscow: Mysl'. (in Russian)
- Sartre, J.-P. (1994). *Problemi metoda* [Problems of method]. Moscow: Progress. (in Russian)

## ФИЛОСОФИЯ В ПОИСКАХ ИСТОКА. ЗАМЕТКИ ПО СЛЕДАМ ИДЕЙ ГЕРМАНА КОГЕНА<sup>1</sup>

Илья Дворкин

*Илья Дворкин* — руководитель образовательных программ Международного Центра университетского преподавания еврейской цивилизации, Еврейский университет в Иерусалиме.

Иерусалим, Израиль.

*E-mail:* idvorkin@mail.ru

Одним из оригинальных элементов философии Германа Когена является его логика истока. Противопоставляя гегелевской концепции начала как Абсолюта свой взгляд на начало как исток процесса бытия, Коген создает свою особую диалектику, которая выступает в качестве основания его философской системы. Концепция истока Когена прослеживается во всех частях его философии — в логике, этике, эстетике и философии религии. Она также оказала глубокое влияние на всю философскую мысль XX века.

*Ключевые слова:* Герман Коген, начало, источники, исток, бытие, диалог, настоящее.

## PHILOSOPHY IN SEARCH OF THE SOURCE. SOME COMMENTS FOLLOWING HERMANN COHEN'S IDEAS

*Ilya Dvorkin*

Hebrew University of Jerusalem, Israel.

*E-mail:* idvorkin@mail.ru

---

<sup>1</sup> В основу статьи легли заметки написанные автором с февраля по май 2006 г., но их публикация стала ответом на работы Т. А. Акиндиновой, посвятившей свою деятельность исследованию эстетики Германа Когена.

Hermann Cohen's logic of the source is a unique philosophical concept. If Hegel presents the beginning as the Absolute, Cohen considers the beginning to be the source of being as a process. Thus, Cohen creates a special dialectic, which then becomes the foundation of his system of thought. Cohen's concept of the source affects all parts of this system: his logic, ethic, aesthetic, and philosophy of religion. Moreover, it had a significant influence on the total of twentieth-century philosophy.

*Keywords:* Hermann Cohen, beginning, *sources*, source, being, dialogue, actual present.

*Притча про царя, который хотел построить дворец на твердых скалах. Он иссекал камень и врубался в скалы и забил пред ним великий источник вод, вод жизни. Сказал царь: «Раз уж есть у меня источник вод, посажу сад, и буду блаженствовать там и я, и весь мир, и про это сказано: «Тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день» (Прит. 8:30)*

**Сефер а-Бахир, 5<sup>2</sup>**

О чем сообщает эта притча? Как и у любой древней истории у нее имеется несколько вариантов прочтения. Возможно, один из них это интерпретация начала книги Бытия. В первой главе описывается сотворение мира как дворца. Все упорядоченно и совершенно. Вторая глава дает нам совсем другую картину. С самого начала все не так! Дождя нет, растений и животных нет, человеку быть одиноким нехорошо. Но именно во второй главе мир представлен как благоухающий райский сад. Все начинается с вопроса об источнике. «Река выходит из Эдена для орошения сада» (Быт. 2, 10).

Однако наша притча имеет и более глубокие уровни прочтения. Действительно, что представляет собой дворец, который хотел построить царь прежде, чем забил источник? Очевидно, что здесь «Сефер а-Бахир», одна из самых ранних каббалистических книг, оспаривает более рационалистическую картину

<sup>2</sup> Пер. М. Шнейдера (Campanini, 2005).

мира, описанную в начале «Мидраш Рабба» (Midrash Rabbah, 1983). Там глава восемь *Притчей* интерпретируется иначе. Мудрость, которая говорит о себе «я была при Нем художницею», там рассматривается в качестве архитектора-инженера, помогающего Богу творить мир в точном соответствии с планом и чертежом. Действительно, весь вопрос, кто такая художница — педантичный инженер-проектировщик, или спонтанная творческая личность? Может быть, в конечном счете, наш мир и представляет собой совершенное творение, но изнутри он несовершенен, спонтанен и непредсказуем, это мир источников, а не только мир дворцов!

### 1. Исток и источник

Тема истока и источника во всем многообразии значений этих слов играет важную роль в философской системе Германа Когена. Здесь пересекаются разные аспекты его творчества: и логика, и эстетика, и философия истории.

В первой книге, где Герман Коген излагает свою философскую систему, в «Логике чистого познания» (Cohen, 1902), большое внимание уделено вопросу о Начале. Начало является важнейшим понятием философии и религии. Начало (αρχή) искали все греческие мыслители, потом Начало (*Anfang*) стало камнем преткновения для немецких философов. Библия тоже начинается с начала. В начале (בראשית) Бог сотворил небо и землю.

Начало (*Anfang*) является важнейшим понятием философии Гегеля. Герман Коген тоже ищет Начало, но использует другой термин — *Ursprung* (Исток). Собственно *Ursprung* тоже является важным понятием в немецкой философии, до XX века оно почти отождествлялось с *Anfang*, чтобы передать значение данного термина у Канта обычно используется слово «Первоначало». Но в XX веке слово *Ursprung* стали переводить буквально «Исток», так как в этом слове слышатся процессуальность и течение.

Одним из важных разделов книги Когена является *die Logik des Ursprungs* (Логика Первоначала / Истока), которой было суждено сыграть важную роль в истории мышления XX века.

## 2. Диалектика системы и диалектика истока

Последователь Германа Когена русско-еврейский философ Яков Гордон (1902-1944) противопоставляет гегелевской диалектике системы, диалектику истока Когена (Gordon, 1927). Что это такое — «диалектика истока» (*Dialektik der Ursprung*)? у Когена *Ursprung* — слово, соединяющее в себе целый спектр значений.

Противопоставление систематичности и источниковости невольно напоминает вынесенную в эпиграф притчу. Действительно, мир Гегеля напоминает грандиозное здание, в котором все связано и все совершенно. Элементы системы соотносятся друг с другом, и все соотносятся с ее центром — основанием!

У гегелевской системы имеется единое основание, своего рода *Начало*, из которого выводятся все понятия и концепции. Но что же тогда представляет собой диалектика истока Когена, собирает ли она все мышление вокруг единого центра, или обнаруживает источник в каждом месте, во всякое время?

Главным достижением гегелевской философии можно считать снятие кантовского вопроса об априорных формах созерцания и рассудка. Весь опыт в гегелевской системе превращается во внутренний опыт мышления. Гегелевская философия абсолютно беспредпосылочна. Развиваясь с самого начала, она притязает на дедукцию не только понятий и категорий, но и исторических событий, эмпирических фактов и пр.

Попытка Гегеля дедуцировать из чистого разума конкретные детали мироздания и даже исторические события и факты постоянно вызывала недоумение и даже раздражение читателей. По сути, гегелевский разум покусился творить мир во всем его многообразии из абсолютного ничто, точнее, из тождества ничто с абсолютным бытием. Такая претензия на божественные возможности в немалой степени вытекает у Гегеля из его интерпретации христианства. Однако реальная, поставленная Кантом задача познания возможности опыта оказывается неразрешенной. Интериоризировав опыт, Гегель оставил проблему внешнего для человека мира без ответа.

Именно эта проблема послужила одной из отправных точек в философии Германа Когена. В своей ранней работе «Теория

опыта у Канта» (1871) (Cohen, 1885)<sup>3</sup> и в более поздних исследованиях кантовской философии он подробно рассмотрел вопрос о структуре априорных данных разума. Подобно Гегелю, Коген приходит к выводу, что для разума нет и не может быть никаких данных вне его самого. Мышление начинает свою работу с абсолютного начала, с ничто. Но, согласно Канту, всякое познание начинается с опыта. Таким образом, работа всегда осуществляется в конкретном месте, которое является источником заданности или задачи, с которой имеет дело мышление.

Что же такое это Начало, с которого начинается познание? Если для Гегеля это абсолютное *Ничто*, которое как и абсолютное *Все* охватывает мироздание или универсум и имеет тотальный характер, то для Когена это бесконечно малая величина, дифференциал, исток данного события. Поэтому и само событие в диалектике Когена имеет не абстрактно-универсальный, а конкретный характер.

### **3. Литературные, исторические и религиозные источники**

Когда говорят об источниках, на ум сразу приходят всевозможные исторические или историко-филологические исследования. Действительно, для Когена историзм не был пустым звуком или данью моды, а являлся самой сутью его философии. Как говорит Б. Пастернак, «На историю в Марбурге смотрели в оба гегельянских глаза, т. е. гениально обобщенно, но в то же время и в точных границах здравого правдоподобья» (Pasternak, 1991, 170)<sup>4</sup>. Что значит «в оба глаза»? не имеется ли в виду, что кто-то другой не в Марбурге смотрел на историю только в один глаз? Например, обобщенно, но без точных границ. Возможно, речь идет о самом Гегеле, который воспринимал мир как единое универсальное целое, описываемое познающей себя с самого начала мыслью. С другой стороны, есть и те, кто смотрит на историю строго в соответствии с источниками, но ничего кроме самих этих источников не видит.

Обращение к источникам и фактам является главной визитной карточкой исторической науки с XIX века и до сих пор. Именно

<sup>3</sup> Русский пер. По Kogen, 2012.

<sup>4</sup> Б. Пастернак. Охранная грамота.

теория источников становится краеугольным камнем протестантской критики библейского текста, источники приобретают в гуманитарных науках примерно такую роль, как эксперимент в науках естественных. Именно это невнимание к источникам предъявляли в претензию Гегелю с его философией истории. Понятно, что для любой послегегелевской философии решение проблемы источника является наиважнейшим делом.

В своей последней книге «Религия разума по иудейским источникам» (Cohen, 1919) Коген занят систематической попыткой извлечения разума (конкретно — религиозного разума) из источников (*Quellen*). Хотя по-русски слова «исток» и «источник» звучат почти одинаково, по-немецки эти слова отличаются. Это требует от Когена прояснения отношения источников (*Quellen*) к истоку (*Ursprung*). Коген подчеркивает принципиальную важность того, что тексты и идеи, используемые нами в качестве источников, действительно происходили из самого истока мышления и опыта. То есть именно *Ursprung* является основой *Quellen*.

В такой позиции Когена проявляется противостояние спинозовской критике библейского текста, в котором Спиноза не видел ни интеллектуального, ни юридического основания для современности. Понятия литературных источников (*Literarische Quellen*) и исторических источников (*Historische Quellen*) как принципиальных носителей разумности были существенно дискредитированы. Следующий этап обесмысливания литературных, исторических и религиозных источников осуществила библейская критика источников (крупнейшим создателем которой был марбургский коллега Когена Юлиус Вельхаузен). Современный постмодернизм вообще дезавуирует значимость и смысловую ценность источников.

В отличие от всего этого, Коген понимает источник как отправную точку в реализации самой идеи. Для него источники — это не промежуточные ступени, а самые действительные первоначала разума.

Во введении к своей «Религии разума» Коген пытается определить специфику именно иудейских источников (Cohen, 1919, 16). Он подчеркивает, что религиозные источники монотеизма не являются, конечно, исключительной прерогативой евреев.

Например, христианская теология и философия внесли много важного и содержательного в религию разума. Особенностью еврейских источников является их действительная оригинальность. Они являются первоисточниками, то есть выражают само содержание производящего религиозного творчества.

Теорию источника (*Ursprung*) Коген разрабатывает в разных частях своей философской системы, но более всего в «Логике чистого познания». Собственно, идея «чистого» познания интерпретируется Когеном как идея изначальности или источниковости познания, таким образом, содержание работы определяется как «Логика изначальности» (*die Logik des Ursprungs*) (Cohen, 1919, 31). Чистое мышление должно добраться до самого источника.

Слово *Ursprünglichkeit*, которое Коген использует для описания процесса чистого познания (Cohen, 1919, 28) можно перевести как первоначальность, аутентичность, оригинальность, самобытность. Таким образом, изначальность, оригинальность, беспредпосылочность, принципиальность, источниковость становится одним из важнейших понятий разума. Теперь, если мы научимся воспринимать источник и понимать как источники реалии истории, литературы и жизни, — это будет великим философским достижением!

#### **4. Психология личности. Ты как исток Я**

Система Когена носит целостный универсальный характер, и для ее понимания необходимо соотнесение всех четырех ее компонентов. Вслед за логикой идет этика. Двигаясь путями Канта, но продвигаясь значительно дальше своего учителя, Коген занимается исследованием природы человеческой субъективности. Действительно, что делает Я — Я? Разумеется, Коген не первый задает этот вопрос! Однако особенность подхода Когена состоит в том, что он дает не метафизический и не психологический, а этический ответ на этот вопрос.

Для начала, вопрос о происхождении и становлении Я для Когена — это вопрос истока Я. Это не вопрос чистого самознания. Никакая рефлексия не может сделать человека личностью. Не делает нас личностью и созерцание внешнего мира. Уже у Канта, и еще в большей степени в философии XIX века,

видно, что самореализация Я осуществляется в воле человека. Но на что направлена наша воля? В когеновской терминологии: что является истоком для Я? Если Фихте коррелятом Я считает не-Я, то для Когена истоком Я является Ты.

Именно по отношению к другому человеку мы проявляемся как люди, именно по отношению к другому мы обретаем лицо. Именно по отношению к другому человеку осуществляется свобода и разум человека. Исходя из этого этика становится фундаментальной дисциплиной, основоположением всей системы философии.

Личностность (*Persönlichkeit*) — это не просто субъективность, не просто основание для суждений о внешнем мире, это качество дуальности реализации Я-Ты отношений (Cohen, 1904, 260, 489). Такое понимание человека позволяет Когену перейти от рассмотрения статического мира человеческих индивидов к видению динамики межличностных отношений.

Понятно, что такой подход позволяет Когену по-новому поставить вопрос о созерцании. В основание эстетики ставится не ощущение субъектом данных внешнего опыта, а переживание, которое в рамках дуальной личности не может быть иначе как взаимным. Таким образом, когеновская концепция эстетической любви неотделима от его этики. Наконец, когеновские поиски истока заводят его в область религии, которая и завершает его философскую систему.

### **5. Бытие как процесс начинания с начала**

Обращение к истоку для Когена существенно отличается от движения мысли в гегелевской диалектике. Общим является то, что и Коген, и Гегель описывают процесс мышления как движения от Начала. Более того, и Коген, и Гегель понимают начало мышления как *Ничто*. Абсолютное начало мышления, по Гегелю, состоит в тождестве бытия как универсального *Всего* с *Ничто*, в котором оно мыслится. Коген рассуждает похожим образом. Но в качестве *Начала* он берет *Исток* (*Ursprung*). В рамках концепции Когена, которая испытала на себе влияние учения Лейбница, началом мышления является не абсолютное *Ничто* Гегеля, а процессуальное относительное *Ничто*, дифференциал, бесконечно малая величина.

Переход от тождества *Бытия* и *Ничто* к отношению бытия и бесконечно малой величины приводит Когена к его концепции корреляции. Вещь, которая является предметом нашего опыта, сама по себе нам не дана, но наше познание находится с ней в отношении корреляции. Таким образом, вещь выступает в качестве истока нашего познания. Она является, по словам Когена, не данностью, а заданием для мышления. Само мышление представляет собой процесс решения задач, а не отражение существующей вне нас реальности. Таким образом, Коген в своей философии преодолевает как материализм, гипостазирующий внешний мир, который как бы существует «независимо от нас», так и позитивизм, сводящий познание к конструированию результатов данных опыта. Однако даже если принять философию Когена в качестве идеализма, то это не абсолютный, а критический идеализм. Для Когена сама идея представляет собой не данность, которую можно обналичить, а процесс, который можно осуществить.

Абсолютное гегелевское Начало (*Anfang*) реально ничего не начинает, а является скорее логическим принципом. Точно так же и мир в его полноте и универсальности не является конкретным миром, а скорее представляет собой логическую абстракцию. Исток (*Ursprung*) переводит наше внимание от Начала вообще к конкретному началу — принципу данного бытия.

В своем русскоязычном конспекте когеновской «Религии разума» М. Каган переводит название третьей главы „*Schöpfung*“ / «Творение» как «Творчество» (Kagan, 2004, 53). Разумеется, такой перевод можно считать тенденциозным, но он полностью следует за основной идеей автора. Для Когена актуальное бытие (*Dasein*) представляет собой творчество. Конечно, отождествление Божественного творения мира и человеческого творчества, которое невольно вытекает из данного перевода, переводит наше внимание на человека и его бытие. Не теряется ли здесь фундаментальная значимость сотворения мира в религиозном мышлении? Ведь в книге Когена именно о нем идет речь! Однако для Когена суть теологической проблемы всегда лежит в антропологической плоскости. Сотворение мира Богом — очень человеческий вопрос.

Рассматривая проблему творения с философской и религиозной точек зрения, Коген задается вопросом — почему уже ранняя еврейская традиция предпочитает говорить не о «сотворенности» мира, а о его «обновленности». Коген ссылается на древнюю молитву, в которой обращение к Богу таково: «обновляющий всякий день, постоянно Деяние Начала».

Как показывает Коген, переход от сотворения к обновлению полностью меняет ракурс вопроса. Регулярно обновляющийся мир рассматривается не в некоей абстрактной вселенской перспективе, а с точки зрения находящегося в этом мире человека. Что же такое начало или источник мира для человека живущего здесь и сейчас? Как подчеркивает Коген, это не мифологическое или научное утверждение о природе мироздания, а экзистенциальная позиция человека, меряющего свою реальность по отношению ко всему миру от самого его истока.

Однако идея Когена здесь значительно сильнее, чем простое утверждение творческого характера человеческого существования. Акт начинания с начала — это и есть акт собственного бытия человека. Следовательно, акт сотворения мира и управляющие миром физические законы инкорпорированы в повседневное существование человеческой личности. Как объясняет Коген, этика является отправной точкой для понимания физической реальности.

Таким образом, Г. Коген приходит к концепции, которая описывает познание и самое бытие как творчество в корреляции с источниками. При этом человеческое существование оказывается коррелятивно связано с универсумом, миром, историческим процессом.

На психологическом уровне этот процесс хорошо описал в своей статье о Г. Когене С. Рубинштейн: «...каждое деяние есть новое начало, новый источник Ursprung, порождающий этический субъект, то во мне, что есть я сам» (Rubinshtein, 1997, 155). Понятно, что такой подход Когена позволяет рассматривать человека не в качестве объекта, а в качестве субъекта истории, притом не человека вообще, а каждого конкретного человека. «Лишь бесконечный процесс, центрирующий в бесконечном будущем, и притом процесс, в котором каждый этап, каждое деяние есть новое начало, порождающее новое

содержание для бесконечной реализации абсолютного, дает содержательность и обоснование понятию всемирной истории» (Rubinshtein, 1997, 157). Корреляция между актом моего бытия и началом мира, является также корреляцией между моим этическим поступком и исторической реальностью этого же мира.

### **6. Бытие в настоящем**

Идея корреляции приводит Когена к новому пониманию природы времени. Осуществляющееся в корреляции со своим истоком бытие осуществляется в настоящем времени (*Gegenwart*). Действительно, что такое настоящее время? Понятно, что это не последовательность событий, которые мы всегда рассматриваем как уже совершившиеся. Не стоит путать настоящее время и с длящимся ныне прошлым. Такой взгляд приводит к потере самой главной специфики настоящего времени — актуального участия в нем субъекта.

Настоящее время ускользает от докогеновской философии и еще более — от докогеновской науки. Идею фундаментальности настоящего времени вводят в свое умозрение некоторые философы современники Когена, например, А. Бергсон. Однако только у Когена эта идея рассмотрена систематически и последовательно.

Настоящее время является основанием творческого акта, действия, поступка. В настоящем субъект присутствует как актуальный, активный волевой субъект, а не как основание суждения. Именно настоящее время, по Когену, является настоящим, то есть действительным и актуальным. Прошлое — это только реконструкция, а будущее — антиципация воли. Настоящее время реализуется в корреляции с истоком и осуществляет действие по отношению к истоку.

Идея настоящего времени делает человека неустранимым из картины мира. При этом человек берется не как абстрактная сущность, а как конкретное бытие. Если гегелевская система описывает мир как динамическое целое, то в каждой конкретной точке гегелевская картина мира остается статичной. Когеновская логика рассматривает процесс бытия как человеческое творчество.

Гегель видит мир как единство субъекта и объекта, то есть по-христиански, Бог, человек и мир не отделяются друг от друга. Коген видит мир как творение с начала, то есть более по-иудейски, Бог, мир и человек находятся в корреляции и нескончаемом диалоге.

### **7. Философия источников в век постмодернизма**

На логике истока Когена основана диалектика «Звезды избавления» Франца Розенцвейга (Rozentsveig, 2017). Его идея межличностных отношений стала отправной точкой философии диалога XX века (Dvorkin, 2013). Исследование процессуальности и источниковости бытия стали важнейшим моментом в философии Гартмана, Бенямина и даже Хайдеггера. Хотя идеи Когена оказали огромное влияние на все мышление XX века, он сам ныне воспринимается как философ века XIX. Это, конечно, не случайно.

Герман Коген умер в 1918 г. В конце Первой мировой войны, которая сама обозначила конец классической европейской культуры. Многие идеи Когена, такие как бытие, творческая природа существования, источниковость творения, «настоящность» реальности, коррелятивность бытия и пр. были восприняты многими мыслителями XX века, но сам Коген оказался в тени более поздних авторов.

Причина этого понятна, она связана с историческими обстоятельствами и сменой культурных и интеллектуальных приоритетов. Однако мы позволим себе высказать еще одну причину забвения Когена. Двадцатый век — это время недоверия к источникам! Одни источники превратились в догматы и утратили свою оригинальную творческую природу, другие источники стали рассматриваться как бесконечные отблески, которые можно в свободном порядке заменять одни на другие. В итоге человеческий характер философии, к которому стремились Кант и Коген, оказался эквивалентным субъективной релятивности. Однако без чистых источников мир может превратиться в множество недостроенных дворцов, по сути, Вавилонских Башен.

Все сказанное позволяет надеяться на то, что наблюдающееся в последние годы возвращение Когена в философию является признаком возвращения философии как таковой.

На всемирном конгрессе, посвященном столетию смерти Г. Когена, состоявшемся в 2018 г. Во Франкфурте, прозвучала мысль, что в философии Когена заложено не преодоление постмодернизма, а осуществление лучших сторон постмодернизма в рамках фундаментальной философии.

## REFERENCES

- Campanini, S. (2005). *The Book of Bahir*. Torino: Nino Aragno Editore.
- Cohen, H. (1885). *Kants Theorie der Erfahrung* [Kant's Theory of Experience]. Berlin: Dümmler. (in German)
- Cohen, H. (1902). *Logik der reinen Erkenntnis* [Logic of Pure Knowledge]. Berlin: Cassirer. (in German)
- Cohen, H. (1904). *Ethik des reinen Willens* [Ethics of Pure Will]. Berlin: Cassirer. (in German)
- Cohen, H. (1919). *Die Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* [Religion of Reason: Out of the Sources of Judaism]. Leipzig: Fock. (in German)
- Dvorkin, I. (2013). Na puti k filosofii dialoga [Towards a philosophy of dialogue]. In *Filosofs'ki dialogni'2013. Tolerantnist' ta dialog v suchasnomu sviti* [Tolerance and dialogue in the modern world], Vol. 7 (112-171). Kiev: Stilos. (in Russian)
- Gordon, J. (1927). *Der Ichbegriff bei Hegel, bei Cohen und in der sudwestdeutschen Schule hinsichtlich der Kategorienlehre untersucht* [The Concept of I is Examined by Hegel, Cohen and the Southwest German School with Regard to Category Teaching]. Berlin: Akademie-Verlag. (in German)
- Kagan, M. (2004). *O khode istorii* [About the Course of History]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur. (in Russian)
- Kogen, G. (2012). *Teoriya opyta Kanta* [Kant's Theory of Experience]. Moscow: Akademicheskii Proekt. (in Russian)
- Midrash Rabbah (1983). *Genesis* (H. Freedman, & M. Simon, Trans.), Vols. 1–2. London: Soncino Press.
- Pasternak, B. (1991). *Sobranie sochineniy v 5 tomah* [Collected works in 5 volumes], T. 4. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (in Russian)
- Rozentsveig, F. (2017). *Zvezda izbavleniya* [The Star of Redemption]. (I. Dvorkin (Ed.), E. Yanduganova, Trans.). Moskva — Ierusalim: Mosty kulturey — Gesharim. (Original work published 1996).
- Rubinshtein, S. (1997). O filosofskoi sisteme G. Kogena [On the Philosophical System of H. Cohen]. In *Chelovek i Mir* [The Man and the World] (138-160). Moscow: Nauka. (in Russian)

## ГЕРМАН КОГЕН И ПРОБЛЕМА ДРУГОГО. ТОРЖЕСТВО И ПАДЕНИЕ «ЧИСТОГО РАЗУМА»

Ян Красицки

*Ян Красицки* — доктор философских наук, профессор Вроцлавского университета.

Вроцлав, Польша.

*E-mail:* krasicki@uni.wroc.pl

В статье поднимается вопрос о современном значении и актуальности мысли Германа Когена. Выдвигается тезис, что для понимания феномена мысли Когена следует выйти за пределы эпистемологического и методологического контекста, в котором его мысль, как правило, рассматривается, и докопаться до глубинных, духовных и интеллектуальных оснований его философии, корни которой лежат в иудаизме. Также утверждается, что Коген, будучи академическим ученым, никогда не переставал быть учителем, «равви», в том смысле, как понимается это в традиции иудаизма. В этом аспекте рассматривается дружба с Когеном молодого Франца Розенцвейга и доказывается, что Розенцвейг был первым мыслителем, который оценил революционный смысл философии религии Когена и сумел его использовать в своем главном труде «Звезда избавления» (*Der Stern der Erlösung*). Статья фокусируется на поздней стадии творческой эволюции Когена, в том числе на его труде *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1919). Демонстрируется отход Когена от критического идеализма к философии диалога. Коген представляется как воспитатель немецкого народа, который смог проанализировать угрозы, связанные с романтической теорией нации и романтической индивидуалистической интерпретацией моральной философии Канта, особенно интерпретации, данной Фихте. Точность его анализа подтвердили тоталитарные события из истории Германии XX века. Подчеркивается положительный вклад

идей Когена в понимание современности и обращается внимание на то, что его вера в силу «чистого разума» не выдержала испытания тоталитарными вызовами. Однако это не означает, что мысль Когена потеряла свою актуальность, наоборот, в эпоху кризиса разума она имеет значение завещания. Ее сила заключена, однако, не столько в деятельности «чистого разума», сколько в способности к диалогу и в когеновской заповеди о любви к ближнему как об акте разумном и свободном, превышающем любые идейные и религиозные ограничения.

*Ключевые слова:* Неокантианство, иудаизм, Другой, диалог, нацизм, «чистый разум».

## HERMAN COHEN AND THE OTHER. THE TRIUMPH AND FALL OF “PURE REASON”

***Jan Krasicki***

Ds.C. in Philosophy, Professor.  
University of Wrocław, Poland.  
*E-mail:* krasicki@uni.wroc.pl

The article poses the question of contemporary validity and meaning of Herman Cohen's philosophical thought. It is argued that in order to understand its phenomenon one has to go beyond the epistemological and methodological perspectives in which Cohen's work has usually been analyzed, and probe into the philosopher's deepest spiritual and intellectual formation — that of Judaism. The author claims that Cohen, otherwise a celebrated academic scholar, was, first of all, a rabbi, i.e. a teacher in the Judaist tradition. This is the context in which we can weigh his friendship with young Franz Rosenzweig — it was Rosenzweig who first recognized the revolutionary significance of Cohen's philosophy of religion and utilized the latter in his seminal work *The Star of Redemption (Der Stern der Erlösung)* where he emphasized the late stage of Cohen's intellectual evolution, especially the one associated with *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1919). This book is viewed as essentially a reinterpretation of Kant's moral theory and philosophy of religion in terms of Judaism and the Bible, which in itself marks Cohen's departure from critical idealism and his shift towards the dialogic philosophy. In this context one can see Cohen as a teacher of the German nation, someone who could accurately examine the dangers of the Romantic theory of the nation as well as the Romantic (especially Fichtean) version of Kant's moral theory, dangers corroborated by the XX-century history. While stressing Cohen's positive contribution to our understanding

of the contemporary world, it should be added that the philosopher's belief in the liberating potential of "pure reason" was heavily damaged in the face of the totalitarian ideas in modern Europe. It does not mean, however, that his thought has lost its potency. On the contrary, in the age of the crisis of rationality Cohen's work may be seen as a vital testament. Its effectiveness, though, lies not in the power of "pure reason" but in the power of dialogue and the imperative to love one's neighbor, a rational and free act which surpasses all religious and speculative constraints. Accordingly, the article concludes by pointing to the timeliness and validity of Herman Cohen's spiritual and intellectual legacy.

*Key words:* Neo-Kantianism, Judaism, the Other, dialogue, Nazism, "pure reason".

### **1. Герман Коген — «актуальный» мыслитель?**

В современном мире Герман Коген становится мыслителем «актуальным» (Sokuler, 2013). Русская исследовательница З. А. Сокулер связывает его фигуру с процессом возрождения «онтологии» 20-х гг. прошлого столетия в Германии а также возникновением философии диалога (Sokuler, 2008, 45). Подчеркивая тот факт, что роль Когена в «онтологическом повороте» и в возникновении философии диалога является «определенной и положительной» (Sokuler, 2008, 45), она одновременно признает, что, к сожалению, как в русской, так и в западной литературе доминирует образ Когена, «как человека, сводившего всю философию к теории научного знания», которого «постоянно обвиняют в методологизме и гносеологизме» (Sokuler, 2008, 45). В XX веке, с одной стороны, неокантианство было почти сослано в архив философии<sup>1</sup>, но, с другой стороны, наблюдается ситуация возврата к диалогическому наследию философии Когена. Все это делает вопрос о его «актуальности» все более и более острым.

По нашему мнению, было бы неверным придерживаться в этом вопросе позиции, что, актуальность Когена имеет отношение к его гносеологии и теории познания. Трудно защищать

---

<sup>1</sup> Неокантианство почти до последнего времени считалось «абсолютно маргинальным явлением», недостойным серьезного историко-философского изучения, а научная, критическая оценка неокантианства стала даваться совсем недавно (80-е гг. XX столетия) (Krainen & Belov, 2008. 66-67).

подобную позицию, имея в виду такие идейные процессы и события в мысли XX века, как современная Когену критика идеализма, трансцендентализма и критической философии, как известный «диспут» между Хайдеггером и Кассирером в Давосе в 1934 году (Sokuler, 2008, 45-46). Мы должны иметь в виду и всестороннюю современную «детрансцендентализацию» так называемого «чистого разума», его постоянное преобразования в разум «расположенный» (Habermas, 2012, 26), а также критику познания, например, в работах М. Фуко, и, в конце концов, говоря уже постмодерным языком, современную деконструкцию «чистого разума» (Rorty, 2009, 174).

## **2. Феномен Когена и феномен иудаизма**

Чтобы понять актуальность Когена, как нам кажется, необходимо взглянуть на его личность и идейную генеалогию в более глубоком и широком контексте, чем это обычно делается в литературе по данному предмету и посмотреть на него не только как на ученого, философа, профессора университета в Марбурге, но предпринять попытку докопаться до корней его глубочайшей, не только интеллектуальной, но и духовной формации. Корни же эти можно отыскать в религии, в которой проходило духовное воспитание философа, и в традиции, в которой он вырос, — то есть в иудаизме. Феномен Когена и феномен иудаизма неразрывны. Тайна Когена, и особенно последних лет его жизни, проявившая себя в прочитанных в 1912 году лекциях в *Hochschule für die Wissenschaften des Judentums* («Высшей школе иудаизма») в Берлине (Ciszewski, 1985, 536), а также в последнем, опубликованном в 1919 году уже после смерти философа, труде по философии религии *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* («Религия разума по иудейским источникам»), заключается в религии его детства и молодости. Коген начал свой путь исповедуя иудаизм и закончил также обращением к этой религии. Тайна конца его пути — в его начале.

В результате можно сделать вывод, что суть современного возрождения значения мысли Когена, основывается на чем-то совершенно ином, чем его гносеологическое и методологическое наследие. 1912 год, когда Коген покинул Марбург и поселился

в Берлине, приступив к курсу лекций в «Высшей школе иудаизма», принимается за условный конец деятельности так называемой «марбургской» школы неоктиантсва. Однако, эту дату можно также принять за условную дату начала нового пути еврейского мыслителя, на котором он начал новый этап не только своей собственной философии, но и философии как таковой, или философии «нового мышления» (Rosenzweig, 1998). Этим шагом Коген открыл дорогу, по которой потом пошли другие философы-диалогисты, и на которую без его помощи даже один из наиболее заметных среди них, Ф. Розенцвейг со своей *Der Stern der Erlösung* («Звездой избавления»), возможно, никогда бы не встал.

В этом смысле, что хорошо вписывается в традицию иудаизма, встреча двадцатипятилетнего Розенцвейга с семидесятилетним Когеном в берлинской *Hochschule für die Wissenschaften des Judentums*, была не только встречей двух философов — первого, стоящего у начала своего научного пути, и другого, стоящего у его конца, — но также встречей молодого философа, пребывающего в поисках абсолютной истины, с мудрецом, неким библейским «пророком» (Heschel, 2014). Молодой мыслитель был человеком, ищущим путь в жизни, алчущим не только знания, но и избавления, а если и знания — то, знания ведущего к избавлению.

Указывает на это уже само название главного произведения Розенцвейга — по сути, единственного великого произведения его короткой жизни<sup>2</sup>, благодаря которому он и стал известен и в философском мире. Название «Звезда избавления» (древн. евр.: *Маген Давид*), не является случайным, оно было выбрано им намерено и сознательно. На экспликации символа «Звезды Давида» основывается и вся структура этого великого произведения.

---

<sup>2</sup> В 1922 году, в возрасте 36 лет, он заболел тяжелой формой паралича (Amyotrophen Lateralsklerose), приведшей к почти полной неподвижности и потере речи, но продолжал творить, сохранив до последних дней жизни всю силу своего интеллекта. После долгих страданий он умирает в 1925 году, но перед смертью пишет рецензию на книгу Когена *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (изданной в 1919 году) (Serafin, 2012, 161).

Часто обращают внимание на то, что Коген был отличным комментатором и продолжателем мысли Канта, выдающимся математиком, логиком, методологом, и в этом смысле и сообщают, что его слушатели как в Марбурге, так и в Берлине всегда бывали поражены «точностью» (Scholem, 2006, 177) его рассуждений. Безусловно, это верно, однако, если мы хотим ответить себе на вопрос о том, почему ученый так сильно повлиял на молодого Розенцвейга, мы должны обратить внимание на то, что в сущности, тайна его влияния на Розенцвейга заключается не столько в логике и «точности» его мысли, но, в его необычной «пророческой» харизматичности его личности.

В пользу этого говорят и свидетельства других людей, которые имели непосредственный контакт с Когеном. Как вспоминает в своей книге, посвященной отношениям немцев и евреев, Г. Шолем, Коген, этот первый еврейский философ, который сделал академическую карьеру в немецком университете, приходил к своим слушателям не только как современный ученый, но и как некто из древних времен библейских пророков, как «благородный» в смысле лурианской каббалы («благородный», евр. *acil*) (Scholem, 2006, 197)сноска 5. «Благородный» персонаж Когена, — пишет Шолем, — как будто бы приходил к его слушателям «из древних времен», и, как он говорит, «мы все, кто сидел у его ног», так это «ощущали» (Scholem, 2006, 197).

### **3. Коген, Розенцвейг и «наука»**

Современный итальянский мыслитель, Дж. Агамбен, пишет, что, в иудаизме существует неизвестное в других религиозных традициях отношение к учебе, что, в традиции иудаизма, наука, независимо от своей образовательной цели, всегда имеет значение религиозное и мессианские (Agamben, 2018, 59-60).

Агамбен иллюстрирует этот факт ярким событием из истории Израиля. Итак, когда в 70 г. н. э. римские легионы во второй раз разрушили Иерусалимский Храм, Ханнах бен Заккай (*Hannah ben-Zakkaj*), ученый раввин, который бежал тайно из осажденного Иерусалима, испросил у императора Веспасиана (Веспасиан вел еврейскую войну 66-70 гг.) согласие

на дальнейшее обучение в городе Ямня. И поскольку Иерусалимский Храм не был никогда впоследствии восстановлен, то «наука», то есть «Талмуд», стала настоящей святыней Израиля. В иудаизме, как пишет Агамбен, «образ ученого, пользующийся уважением во всех традициях, приобретает, таким образом, мессианское значение, неизвестное в мире языческом, потому что речь идет здесь о избавлении» (Agamben, 2018, 60).

Для понимания феномена Когена эта воспитательская и мессианская особенность иудаизма очень важна. В свете сказанного, представленную Агамбеном характеристику роли ученого и науки в иудаизме можно отнести прямо к фигуре Когена, хотя он не окончил учебу в Еврейской теологической семинарии во Вроцлаве, в 1861 перейдя на философский факультет Вроцлавского, а далее Берлинского университета. Однако, внутренне, духовно он остался, несмотря на свою дальнейшую академическую карьеру, еврейским раввином, то есть «учителем», к которому приходят не только за знанием, но и за советами в важных и решающих вопросах жизни. В таком самом серьезном, сложившемся в рамках религиозной традиции иудаизма, смысле этого слова, раввином, «учителем», «мастером» он стал для Розенцвейга (Krasitskii, 2015b, 247-249).

Спасение конкретного человека, а не только спекулятивные рассуждения — это основная и конечная цель «Звезды избавления» Розенцвейга, одного из первых евреев, вернувшихся к мессианской вере своих отцов («баа-лей тгиува») (Rozentsveig, 2017), во имя которой в книге «Звезда избавления» он и выступил с такой яростью против гегелевской псевдо-мессианской идеи избавления (*Versöhnung*) как примирения всего во «Всем» (*All*). Сделал это Розенцвейг в книге, которая начинается со слов, направленных против философии, созерцающей «Все» и, одновременно, не видящей ничего, кроме этого абстрактного «Всего». По мнению Розенцвейга философия начинается не со «Всего» и «познания Всего», но с сознания смерти и страха смерти конкретным индивидуумом, конкретным человеческим существованием, человеческой экзистенцией (Rozentsveig, 2017).

#### 4. Коген и «Смена позиций» (*Vertauschte-Fronten*)

В этом контексте становится более понятной не только произошедшая с Розенцвейгом после диспута в Давосе, «смена позиций», но и мессианский характер его философии, сходный с мессианизмом философии Когена, а также с мессианизмом всей еврейской философии, начиная с представителей еврейского Просвещения (*хаскала*) М. Мендельсона и Г. Лессинга, и заканчивая философами XX века В. Беньямином, М. Бубером или Э. Левинасом (Sokuler, 2008, 200).

Нельзя при этом не заметить, что эпизод «смены позиций» в биографии Розенцвейга имеет значение символа. В рецензии *Vertauschte-Fronten* («Смена позиций») он писал: «Остатки “школы” — не Кассирер! — хотели бы сделать своим мастером мертвого мастера. Но живая, идущая вперед история духа разрушает всякие ученические начинания и [...] изменяет позиции. Школа умирает вместе с мастером школы. Но сам мастер живет» (Rosenzweig, 2012, 123).

Совершенная Розенцвейгом «смена позиций» — это не только один из симптомов его отхода от неокантианства, в особенности, от научного пути Кассирера, но и прощание с целой традицией немецкого идеализма, олицетворением которого была для него философия Гегеля. Отход этот начался с критики учения автора «Феноменологии духа» в докторской работе Розенцвейга «Гегель и государство» (*Hegel und der Staat*, 1920), и стал крайним и беспощадным в «Звезде избавления». Здесь в монизме гегелевской мысли и, вообще, немецкой *Identitätsphilosophie*, он пророчески усматривал истоки этих пагубных идейных тенденций, которые со всей мощью выразились в тоталитарных идеологиях прошлого столетия, в страхе перед Другим и в отказе от диалогичности Другого (Krasicki, 2017, 105-144).

Как мы уже говорили, Коген проложил в философии дорогу, по которой потом пошли другие философы-диалогисты и на которую без влияния своего берлинского «мастера» (Krasitskii, 2015, 247), Розенцвейг, возможно, никогда бы не встал. Но не подлежит сомнению, что заслуга Розенцвейга перед Когеном не заключается лишь в издании уже после смерти Когена его последней работы по философии религии: она значительно

более серьезна: именно Розенцвейг, освободил наследие Когена от идеалистической, трансцендентальной и вообще гносеологической неокантианской нагрузки. И если бы не его деятельность в этой сфере, наследие Когена, в значительной мере сохранилось бы только как часть неокантианства, составляющего, как мы уже говорили, уже во многом скорее «архив» философии, и не воспринималась бы как источник живого творческого вдохновения, как это происходит в настоящее время.

### 5. «Диалогизм» Когена

«Диалогизм» Когена органически вырастает из духовной формации философа, он вытекает из его иудаизма, который является *sensu stricte* религией диалогической. В этом смысле можно сказать, что, будучи иудеем, Коген диалогистом уже *родился*, а философом только *стал*.

Именно поэтому прав один польский исследователь, когда, сравнивая между собой, с одной стороны, *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* — произведение, излагающее принципы «диалогизма» Когена, — и, с другой стороны, *System der Philosophie* — произведение, представляющее его систему критического идеализма, — он утверждает, что Коген сначала стал философом диалога, а только потом «критическим идеалистом» (Hanuszkiewicz, 2011, 30). Ведь первая редакция работы по философии религии была опубликована уже в 1900 году, то есть на два года раньше чем *System der Philosophie* (1902 — первая часть, 1912 — последняя часть)<sup>3</sup>. Поэтому, имея в виду иудаизм Когена, можно рискнуть утверждать, что Коген, будучи иудеем, диалогистом был всегда, а «критическим идеалистом» стал только в своем более позднем философском развитии.

Характерно, что у Когена поворот к разуму — это поворот одновременно и к Богу, и человеку (Strauss, 2012, 2). Но это поворот не к абстрактному Богу философов, но к живому библейскому Яхве и к человеку библейского Откровения, Торы, иудаизма.

Стоя на этой позиции Коген был близок и к позиции другого великоеврейского богослова, Л. Бека, который уже в полемике

<sup>3</sup> Первой была издана статья *Liege Und Gerechtigkiet in den Begriffen Gott und Mensch* (1900) (Gadacz, 2009a, 504).

с А. Гарнаком (*Das Wesen des Christentums*, 1900) в своей работе *Das Wesen des Judentums* (1905) указывал на то, что, иудаизм — это не идея, но мистерия, сама жизнь. Для Когена Откровение иудаизма и Библии — это диалог. Откровение предполагает Открывающего и Того, кому Открывающиеся открывается, для кого проявляется. В этом смысле, Откровение предполагает диалогическое Я и Ты. Идея эта была развита затем в труде М. Бубера *Ich und Du* («Я и Ты») являющемся ответом на работу Когена по философии религии.

Коген свою диалогическую идею предложил в работе *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1919), но Розенцвейг пишет, что принципы «нового мышления» в первый раз были раскрыты Л. Фейербахом, которого правильно было бы считать предшественником философии диалога XIX века (Rosenzweig, 1998, 670). Диалогический принцип в философию снова ввел Коген и предложил он их в работе по философии религии. Но, как замечает Розенцвейг, он не до конца осознавал революционной силы «нового мышления» (Rosenzweig, 1998, 676). «Новое мышление», как пишет Розенцвейг, в отличие от «старого мышления» Гегеля и немецкого идеализма, — это мышление не «логическое», а «грамматическое».

В этой работе по философии религии Коген доказывает, что идея универсального человечества не восходит ни к Платону, ни к Аристотелю, но к еврейским пророкам (Seeskin, 2009, 812). По Когену, нравственный закон — это суть Откровения (Seeskin, 2009, 818). Так же, как Маймонид, Коген утверждает, что невозможен конфликт между Божественным законом и законом, который навязывает себе человеческий разум (Seeskin, 2009, 819). Как ученик Канта, Коген не говорит о Боге, но о нашей идее абсолютного бытия (Seeskin, 2009, 822). Но самое важное — что совершенство всегда перед нами, и в одном, пишет Коген, Кант точно не ошибся, а именно, проводя различие между реальным и идеальным. В этом смысле, по Когену, идеал Канта и идея мессианизма, совпадают. Цель человечества и цель мессианизма равно бесконечны. Другими словами, никогда мессианская эра никогда не настанет, но всегда будет продолжаться процесс ее становления (Seeskin, 2009, 823). Но пропасть между реальностью и идеалом всегда будет бесконечной.

## **6. Творец и Хозяин этого мира или абстрактный принцип философов?**

Обычно историки философии, говоря о взглядах Когена, стараются сохранить логику и содержание его мысли, но Розенцвейг сохранил его дух, что выражается также в отношении обоих мыслителей к проблеме Бога.

Событие, в описании которого мы последуем за польским исследователем (Serafin, 2012, 164-165), блестяще иллюстрирует разницу между Богом Когена и Богом Розенцвейга. Это различие между библейским Богом «Авраама, Исаака и Иакова» и «Богом философов», между Богом, с которым можно войти в прямую непосредственную личную связь, к которому можно обратиться словом «Ты», и Богом в качестве абстрактного философского принципа, богом-«архе» греческих философов, богом «онто-логики», богом-абсолютом, богом-идеей немецкого идеализма и т. д.

Как пишет польский исследователь, Розенцвейг упоминает, что темой последней прощальной лекции Когена в Марбурге было «понятие Бога» (Serafin, 2012, 165) в качестве гаранта вечности мира и условия возможности всякой морали, аподиктически приказанной человеку разумом. После этого впечатляющего выступления к Когену подошел простой восточно-европейский еврей и на не слишком хорошем немецком языке признался, что мало что понял из доклада, но, несмотря на это, хотел бы задать ему один вопрос: «Профессор, так вы говорите о Боге, но где в этом всем Рибано Шел Олам, Творец и Хозяин этого мира?» (Serafin, 2012, 165). Услышав эти слова, получивший традиционное иудейское воспитание «сын кантора» смиренно склонил свою голову и искренне заплакал. Согласно Розенцвейгу, этот и другие моменты из жизни философа наглядно показывают постепенный отказ Когена от идеалистического рационализма и возвращение к религиозному экзистенциализму (Serafin, 2012, 165).

На фундаментальный для Розенцвейга вопрос об отношении разума к откровению, об отношении Бога к человеку и миру, в своей «религии разума» Коген отвечает, что Бог радикально отличается от мира. Бог неизменен, а мир — это сфера

постоянной и неизбежной быстротечности. Отношение Бога к миру — это не эманация или участие, но сотворение.

В мире же выделен один особый элемент: человек. И сущность Бога проявляется только в его отношении к человеку. Коген называет это отношение «корреляцией» (Sokuler, 2008, 108)<sup>4</sup>. Человек связан с Богом — «коррелирует» с ним — с помощью разума, как нравственное существо, способное делать нравственный выбор.

Когеновская «корреляция» — это только синоним и криптоним для «откровения», которое очищено от мифического покрова, но в сущности оказывается постоянным созданием Богом условий разумности человека, его практической морали.

«Коррелятом» Бога в Откровении, является не исторический Моисей, но человек как разумное существо. Коген следует здесь за Мендельсоном, который, в соответствии с формулой Канта, «имел мужество пользоваться собственным умом» (Sokuler, 2008, 81). Коген — это, верующий рационалист, у него разум и вера не являются противоположными, но идут рука об руку и друг друга поддерживают. Коген, пишет Сокулер, «был убежден в гармонии веры и разума до такой степени, что истинная религия, с его точки зрения, не может не быть религией разума» (Sokuler, 2008, 71).

Наш философ вводит при этом понятие «святости», которая является ничем иным, как сферой нравственной деятельности. Марбургский философ, в точности следуя за тезисами кантовской философии религии, отрицает возможность иной формы святости, нежели нравственная святость, то есть «святости» предметов, образов и т. д. В его понимании мир не является ни святым, ни божественным, а единственная возможная «святость» заключается в отношении человека к другому человеку.

Другими словами, корреляция человека с Богом заключается в нравственном действии, которое исходит из «духа святости», «Руах — ха-Кодеш» (*Ruach-ha-Kodesz*). Таким образом, через откровение, то есть принятие нравственной перспективы, другой человек из *Nebenmensch* становится *Mitmensch* (Sokuler, 2008, 116), из чужого становится ближним, и только

<sup>4</sup> В изложении философии религии Когена мы будем следовать в основном интерпретации, данной З. А. Сокулер.

тогда, — говорит Коген, — «Он» может стать «Ты». Таким образом человек как кто-то, просто находящийся рядом со мной, становится, «со-человеком», моим ближним, без которого я не существую.

Согласно Когену, существует фундаментальная разница между «Я» и «Ты», и эту разницу позволяет выявить только религия. Единичность ближнего определяется страданием, на которое единственной реакцией может быть лишь мое сострадание. Мою же собственную единичность отличает грех, который всегда только мой, и никогда Другого. «Я» возможно только благодаря «Ты». И лишь на основе открытия «Ты» в отношении к «Я» возможно создание «собственной единичности» (Sokuler, 2008, 116). Только через открытие «Ты», — говорит Коген, — я могу изначально знать свое «Я» (Sokuler, 2008, 98).

Разрабатывая свою логику отношений Коген одновременно показывает, что, любить Другого — это решение рациональное. В соответствии с императивом этики и заповедей любви к ближнему, любить Другого значит любить самого себя, потому что, Другой и есть я сам.

По мнению Когена нравственный закон — это суть откровения (Seeskin, 2009, 818). Но нужно отметить, что когеновская «религия разума» расходится с моральной доктриной Канта, который также усматривал суть религии в нравственном законе, но в его нравственной концепции несущественна разница между «Я» и «Ты», потому что каждый человек как единица есть представитель универсального человечества.

Таким образом, Коген стал первым певцом и глашатаем отношения «Я» — «Ты» в немецкой философии. Позже эта тема была поднята Розенцвейгом и Бубером, а ранее, на что и указывал Розенцвейг, эти элементы появились в «Основах философии будущего» Фейербаха.

### ***7. Коген как воспитатель немецкого народа***

Начиная свои берлинские лекции, Коген не только развивал предпринятую уже в Марбурге рефлексию над проектом диалогической философии религии, но также и рефлексию в области философии культуры. Вес и значимость этого размышления становится ясной только в контексте истории

Германии и истории Европы XX века, а точнее, в контексте конфронтации с предстоящими тоталитарными событиями XX столетия.

В этой деятельности он оставался верен традиции Просвещения и своих философских учителям, европейским и еврейским, на чьи идеи он всегда ссылался в своих работах и которые творчески развивал. Среди европейских философов в первом ряду среди них стоит Канта, из еврейских — Моисей Мендельсон. Оставаясь верным учеником Канта, Коген резко критиковал национальное течение в романтической традиции немецкой философии и романтическую индивидуалистическую интерпретацию моральной теории Канта, прежде всего, предложенную И. Г. Фихте. Будучи сторонником Просвещения, Коген отнюдь не выступал против немецкого романтизма как такового, но подвергал только критике крайне националистические элементы новой, зарождающейся в эпоху романтизма, «немецкой идеологии» (Mosse, 1972). Имея в виду все его взгляды, можно сказать, что он был сторонником тезиса о единстве немецкого гуманизма: гуманизма Лессинга, Гердера, Гете и Шиллера.

Главную его заслугу можно увидеть в том, что он продолжил и творчески развил эпистемогическую, этическую и эстетическую теории Канта, но для понимания идейной эволюции немецкой истории и особенно ее нацистского этапа особенно важным представляется осуществленное им применение этической теории Канта к критическому анализу немецкой философии народа и государства.

Напомним здесь, что, как писал последний из представителей марбургского неокантианства и, одновременно, ученик Когена, Э. Кассирер, культура и цивилизация все еще остаются под угрозой дремлющих бессознательных и деструктивных мифов, из которых в XX веке одним из самых страшных стал «миф государства» (Cassirer, 2006) — символ возвращения и победы *mythos* над *logos*, а также Природы над Культурой.

В этом же духе в одной из своих лекций Т. В. Адорно, основываясь на опыте уже осуществленных тоталитарных проектов, выступая как разоблачитель всякого «натурализма» — особенно столь характерного для немецкой романтической

традиции идеализирования «природы» и «народа» (*Volk*) (Popper, 1993, 61), а также деструктивных идеологий «земли и крови» (*Blut und Boden*), продолжением которых стала идеология фашистского тоталитаризма, говорил, что поражение культуры в XX веке «отнюдь не является для мышления пропуском к природе» (Adorno, 2012, 16). Одновременно он отмечал, что философия не вырастает на почве природы, но всегда на почве культуры, что она «сама является частью культуры» и «переплетается с культурой» (Adorno, 2012, 16).

Как позднее Кассиреру и Адорно, Когену границы между человечностью и варварством представлялись очень хрупкими и тонкими, сущность человечества он усматривал в существующей вопреки иррациональным наклонностям человеческой разумности, а отказ от разума считал прямо отторжением человеческого. В этом смысле, как справедливо отмечает современная российская исследовательница, его размышления оказались чрезвычайно пронизательными. Еврейский философ прекрасно понимал, сколь глубоко деструктивный потенциал содержит в себе романтическая философия нации (*Volk*), а также возникшая в XIX веке идеология «крови и земли» (*Blut und Boden*), достигшая своего пика в идеологии нацизма. Подчеркивая вклад Когена в немецкое образование, Сокулер, обращает внимание на то, что, хотя он не смог повлиять на «немецкую идеологию», но фактически предсказал наступавшие по железной исторической логике события. Здесь он выступил не только рациональным аналитиком, но скорее фактически «пророком» (Sokuler, 2008, 81). Как подчеркивает Сокулер, Коген хотел диалога евреев и немцев, но вместо диалога произошла «катастрофа» (Sokuler, 2008, 96). Сегодня, с точки зрения тоталитарных опытов XX века, можно только сожалеть о том, что немецкая история выбрала себе других учителей, нежели философы эпохи Просвещения, нежели Кант, Лессинг, Мендельсон или представителей немецкого гуманизма — Гердера, Гете и Шиллера, и, наконец, Когена.

Повторим, что, Когену было дано только предвидеть, но не влиять на роковые последствия теории и идеологии *Volk*. Он умер ровно 100 лет назад тому, в 1918 году, его жена Марта Левандовски пережила его на несколько десятков лет

и погибла в 1942 в концлагере Терезиенштадт (*Teresienstadt*) в Чехии (Gadacz, 2009b, 514). Но завещание Когена, который уже во время своей жизни отчетливо почувствовал приближение неизбежной катастрофы, остается актуальным и сегодня, а его концепция, которая призывает любить Другого, потому что это соответствует и человечности и разуму, делает из него философа настоящего времени.

В сущности, Коген показывает нам, что любить Другого — это полностью человеческий, то есть собственно рациональный выбор, потому что Другой — это Я Сам. Другой, как писал Э. Левинас, существует во мне «раньше, чем встреча с ним» (Levinas, 1998).

### **7. «Какой разум нам нужен сегодня?» Торжество и падение «чистого разума»**

Заканчивая наши рассуждения, следует задаться вопросом: как нам сегодня, на пороге нового тысячелетия, после трагических событий минувшего века, после «зла эпохи» (Krasicki, 2002, 85-95) смотреть на просветительскую веру в «чистый разум» Канта, Когена и других мыслителей? Можем ли мы разделять убеждения современных защитников наследия Просвещения (например, Ю. Хабермаса)? «Какой разум нам нужен сегодня?» (Krasicki, 2015a).

Имея в виду эти вопросы, мы помним, что Коген как в своих трудах, так и в лекциях, выражает веру не в разум, «немецкий» или «еврейский», но в один универсальный человеческий разум. Искал он присутствие этого разума в равной степени и в Библии, и у еврейских пророков, и у греческих философов, и у средневековых рационалистов, и у Маймонида, и в диалоге Николая Кузанского «О мире или согласии веры» (Sokuler, 2008, 82), и этот разум он защищал. Также и Э. Гуссерль защищал разум перед иррационализмом и разрушительностью мифа. И Когену так же, как и автору «Идей», посчастливилось не дожить до его падения. Как и Гуссерлю, которого, правда, коснулись гонения из-за его еврейского происхождения, но который не дожил до начала Второй мировой войны и Холокоста, Когену было дано, в отличие, например, от Розенцвейга, жить спокойной жизнью академического ученого до конца своих дней.

Сегодня, после тоталитарных опытов XX века, после Холокоста, на пороге XXI столетия нам очень трудно и сложно разделять его просветительскую веру. После опыта XX века термин «чистый разум» легче ассоциируется у нас не с «чистотой» человеческого знания, но с «чистотой расы», «крови и земли» (*Blut und Boden*). После тоталитарных режимов, после Холокоста мы знаем, что разум может порождать многое, и хорошее, и дурное, и нет разума «по ту сторону добра и зла» (Krasicki, 2015a, 258-259), нет разума вне «аксиологического различия» (Э. Левинас), вне разницы «между добром и злом» (Krasicki, 2002, 10-13). Одним словом, чтобы обратиться к богословскому выражению, мы сегодня не верим в никакой «непорочно зачатый», в том числе, тоже, философский, «чистый разум».

По нашему мнению, человеческий разум подобен двуликому Янусу, у него есть светлая и темная сторона. до проявления этой второй, темной стороны Когену и Гуссерлю, к счастью, не суждено было дожить. Оба они жили в эпоху, если так выразится, «райского неведения», в эпоху торжества «чистого разума» перед его тоталитарным падением. Они не дожили до банкротства «чистого разума». Поэтому их отношение к разуму, точнее, их вера в один универсальный человеческий разум была совершенно иной, чем, например, у Левинаса (Sokuler, 2008, 200).

Поэтому ни Коген, ни Гуссерль были не в состоянии представить себе, что «с помощью» этого чистого «зрелого» разума те же самые представители «европейского человечества» (Gusserl', 2004), чей «европейский разум» Гуссерль почитал и восхвалял в работе «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» (1935), через несколько лет после его смерти (Гуссерль умер в 1938 году), будут отправлять в газовые камеры и сжигать в крематориях его сестер и братьев (две сестры Гуссерля погибли в концлагерях).

Тоталитарный опыт прошлого века привел к тому, что мы сегодня все чаще и чаще мыслим человека вне принципов рациональной и онтологической идентичности, или «онтологии» (Krasicki, 2017). Сегодняшнее отступление от гуманизма и движение в направлении постгуманизма возникает, в основном, из-за страха перед похоронами человека в логике

мысленного «онто-логического» архипелага, простершегося, по словам Розенцвейга, «от Ионии до Йены».

Вина за это, как показали в своей критике Просвещения такие мыслители, как М. Хоркхаимер и Т. В. Адорно, или тот же Ф. Розенцвейг в своей критике учения Гегеля, такие мыслители как З. Бауман и М. Фуко в своих исследованиях нового времени, лежит на философии тотальности. Это, как говорит польский современный философ диалога Ю. Тишнер — «философия тоталитарная, стремящаяся к тому, чтобы охватить всю реальность с помощью понятия бытия и его производных, привела к тому, что мы стали глухими и слепыми к лицу Другого. Долг философии исцелить нас от этой ограниченности» (Tischner, 1998, 31).

Приведенные слова имеют характер завещания. Написал их польский философ, который осознавал огромный потенциал философии диалога. Этот польский философ и другие польские мыслители, к которым хотел бы присоединиться и автор этих слов, данному завещанию по мере сил стараются следовать.

## REFERENCES

- Adorno, T. (2012). Umieranie dzisiaj [Dying Today]. In *Kronos* 3(22) (16-22). Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego. (in Polish)
- Agamben, G. (2018). Idea nauki [The idea of learning]. In *Idea prozy* [The Idea of Prose] (59-64). Warszawa: Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego. (in Polish)
- Cassirer, E. (2006). *Mit państwa* [Myth of The State]. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN. (in Polish)
- Ciszewski, M. (1985). Cohen Herrman [Cohen Herrman]. In *Encyklopedia Katolicka* [Catholic Encyclopedia]. T.3. (536-537). Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. (in Polish)
- Gadacz, T. (2009a). Filozofia dialogu [Philosophy of Dialogue]. In *Historia filozofii XX wieku. Nurty* [History of 20th Century Philosophy. Currents]. T.2. *Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu* [Neo-Kantianism, Philosophy of Existence, Philosophy of Dialogue] (503-638). Kraków: Wydawnictwo Znak. (in Polish)
- Gadacz, T. (2009b). Hermann Cohen (1842-1918). In *Historia filozofii XX wieku. Nurty* [History of 20th Century Philosophy. Currents]. T.2. *Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu* [Neo-Kantianism, Philosophy of Existence, Philosophy of Dialogue] (514-521). Kraków: Wydawnictwo Znak. (in Polish)

- Gusserl', E. (2004). *Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya* [Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology]. St. Petersburg: Vladimir Dal'. (in Russian)
- Habermas, J. (2012). Działanie komunikacyjne i rozum zdetranscendentalizowany [Communication Operation and Detranscendental Reason]. In *Między naturalizmem a religią. Rozprawy filozoficzne* [Between Naturalism and Religion. Philosophical Dissertations] (25-87). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. (in Polish)
- Hanuszkiewicz, W. (2011). *Filozofia Hermanna Cohena w perspektywie sporu o jedność metody transcendentalnej* [Philosophy of Hermann Cohen in the Perspective of the Dispute over the Unity of the Transcendental Method]. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN. (in Polish)
- Heschel, A. (2014). *Prorocy* [The Prophets]. Kraków: Wydawnictwo Esprit. (in Polish)
- Krainen, K., & Belov, V. (2008). Izuchenie neokantianstva: ukazaniya k chteniyu [The Study of Neo-Kantianism: Reading Guidelines]. In *Kantovskii sbornik. Nauchnyi zhurnal* [Kant's collection. Science Magazine] 2(28) (66-74). Kalliningrad: Izdatel'stvo RGU im. I. Kanta. (in Russian)
- Krasicki, J. (2002). Rozum i zło (Zamiast Wstępu) [Reason and Evil (Instead of Introduction)]. In *Przeciw nicości. Eseje* [Against Nothingness. Essays] (9-13). Kraków: Księgarnia Akademicka. (in Polish)
- Krasicki, J. (2002). Zło epoki [Evil of the Age]. In *Przeciw nicości. Eseje* [Against Nothingness. Essays] (85-95). Kraków: Księgarnia Akademicka. (in Polish)
- Krasicki, J. (2017). Inny i śmierć Innego w filozofii G. W.F. Hegla i Franza Rosenzweiga [The Other and Its Death in Hegel's and Rosenzweig's Philosophical Thinking]. In Jacyk D. (Ed.), *Bóg — człowiek — świat: szkice w myśli filozoficznej Franza Rosenzweiga* [God — Man — World: Sketches in Franz Rosenzweig's Philosophical Thought]. Wrocław: Wydawnictwo Chronicon. (in Polish)
- Krasitskii, Ya. (2015). Kakoi razum nam nuzhen segodnya? [What Kind of Mind do We need Today?] In *Razum i Drugoi. Opyty po russkoi i evropeiskoi mysli* [Mind and Other. Essays on Russian and European Thought] (253-264). St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkoi Khritianskoi Akademii. (in Russian)
- Krasitskii, Ya. (2015). Ot smerti, ot trepeta pered smert'yu... (Kogen — Rozentsveig — Khaidegger) [From Death, from Trembling before Death... (Cohen — Rosenzweig — Heidegger)]. In *Razum i Drugoi. Opyty po russkoi i evropeiskoi mysli* [Mind and Other. Essays on Russian and European Thought] (243-252). St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkoi Khritianskoi Akademii. (in Russian)
- Levinas, E. (1998). *Vremya i Drugoi. Gumanizm drugogo cheloveka* [Time and Other. Humanism of Another Person]. Sankt-Peterburg: Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola. (in Russian)

- Mosse, G. (1972). *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy* [Crisis of German Ideology. Intellectual Pedigree of the Third Reich]. Warszawa: Czytelnik. (in Polish)
- Popper, K. (1993). *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie* [The Open Society and Its Enemies]. T.2. Warszawa: Wydawnictwo PWN 1993. (in Polish)
- Rorty, R. (2009). *Przygodność, ironia, solidarność* [Contingency, Irony and Solidarity]. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. (in Polish)
- Rosenzweig, F. (1998). Nowe myślenie — Kilka uwag ex post do Gwiazdy zbawienia [New Thinking — A few Remarks ex post to The Star of Redemption]. In *Gwiazda zbawienia* [The Star of Redemption] (659-689). Kraków: Wydawnictwo Znak. (in Polish)
- Rosenzweig, F. (2012). Zmiana frontów [Change of Fronts]. In *Kronos*. 2(21) (121-123). Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego. (in Polish)
- Rozentsveig, F. (2017). *Zvezda izbavleniya* [The Star of Redemption]. Moscow: Mosty kul'tury/Gesharim. (in Russian)
- Scholem, G. (2006). *Żydzi i Niemcy, Eseje. Listy. Rozmowa* [Jews and Germans, Essays. Letters. Conversation]. Sejny: Fundacja Pogranicze. (in Polish)
- Seeskin, K. (2009). Neokantyzm żydowski: Hermann Cohen [Jewish Neo-Kantianism: Hermann Cohen]. In D. H. Frank. O. Leaman (Eds.), *Historia filozofii żydowskiej* [History of Jewish Philosophy] (813-826). Kraków: Wydawnictwo WAM. (in Polish)
- Serafin, A. (2012). Cohen — Rosenzweig — Heidegger. O zmianie frontu w Davos [Cohen — Rosenzweig — Heidegger. On Changing the Front in Davos]. In *Estetyka i Krytyka* [Aesthetics and Criticism] 26(3) (Postneokantyzm-ontologizm) (161-172). Kraków: Instytut Filozofii UJ. (in Polish)
- Sokuler, Z. (2008). *German Kogen i filozofiya dialoga* [Hermann Cohen and the Philosophy of Dialogue]. Moscow: Progress-Traditsiya. (in Russian)
- Sokuler, Z. (2013). *German Kogen kak aktual'nyi myslitel'. Razmyshlyaya nad knigoi: Kogen G. Teoriya opyta Kanta* [Hermann Cohen as a Current Thinker. Reflecting on the Book: Cohen H. The Theory of Kant's Experience]. Retrieved from [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiD84zUqd3cAhUHL1AKHSTjCKQQFjADegQIBxAB&url=http%3A%2F%2Fplatonanet%2Fload%2Fzhurnaly\\_po\\_filozofii%2Fvoprosy\\_filozofii%2Fvoprosy\\_filozofii\\_2013\\_g\\_1%2F78-1-0-3942&usg=AOvVaw2kZTURUhbJt\\_sv0hS-owA\\_](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiD84zUqd3cAhUHL1AKHSTjCKQQFjADegQIBxAB&url=http%3A%2F%2Fplatonanet%2Fload%2Fzhurnaly_po_filozofii%2Fvoprosy_filozofii%2Fvoprosy_filozofii_2013_g_1%2F78-1-0-3942&usg=AOvVaw2kZTURUhbJt_sv0hS-owA_) (in Russian)
- Strauss, L. (2012). Pisma żydowskie Hermanna Cohena [Jewish Writings of Hermann Cohen]. In *Kronos* 2(21) (117-120). Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego. (in Polish)
- Tischner, J. (1998). *Filozofia dramatu* [Philosophy of Drama]. Kraków: Wydawnictwo Znak. (in Polish)

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ РЕЦЕПЦИИ НЕМЕЦКОГО  
«ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ»  
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

**ЛАРИСА ПОЛУБОЯРИНОВА**

*Лариса Николаевна Полубояринова* — доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Россия.

*E-mail:* larpolub@hotmail.com

В статье в свете современного состояния сравнительного литературоведения на примере немецких контактов В. М. Жирмунского 1920-х гг. рассматривается ситуация трансфера эстетических и литературоведческих идей, происходившего по линии «Германия — Россия». В частности, на примере переписки Жирмунского с немецким литературоведом О. Вальцелем анализируются некоторые ключевые аспекты продвижения Жирмунским в России современных ему немецких исследований, в том числе идеи «взаимного освещения искусств», выдвинутой в 1917 г. Вальцелем. В ходе анализа делается вывод о том, что теоретические послы немецкого «эстетического направления» и, в частности, идеи Вальцеля были необходимы Жирмунскому как опора в его полемике с формалистами. В качестве продуктивного использования импульса Вальцеля в книге Жирмунского «Байрон и Пушкин» отмечаются начатки интермедиально-го подхода, в частности, интуиции, близкие иконологии Аби Варбурга.

*Ключевые слова:* В. М. Жирмунский, О. Вальцель, «эстетическое направление», «взаимное освещение искусств», компаративистика, интермедиальность, иконология

# ON SOME ASPECTS OF THE RECEPTION OF THE GERMAN “AESTHETIC DIRECTION” IN RUSSIAN LITERARY CRITICISM OF THE 1920s

*Larissa Polubojarinova*

D.Sc. in Philology, Professor.

St.Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* larpolub@hotmail.com

The article examines the situation of aesthetic and literary theory transfer along the line “Germany — Russia” in the light of the current state of comparative literary criticism on the example of German contacts of the literary critic Viktor Zhirmunsky. In particular, using the example of Zhirmunsky’s correspondence with German literary scholar Oscar Walzel, some key aspects of the promotion of contemporary German research by Zhirmunsky in Russia, particularly the idea of “mutual illumination of the arts” put forward by Walzel in 1917, are analyzed. The analysis concludes that thoughts of the German “aesthetic direction” and, in particular, Walzel’s ideas were necessary for Zhirmunsky as a support in his controversy with the formalists. In the quality of the productive use of the Walzel` impulse in Zhirmunsky’s book “Byron and Pushkin”, the rudiments of the intermedia approach are noted, in particular, intuitions close to the iconology of Aby Warburg.

*Key words:* V. Zhirmunsky, O. Walzel, “aesthetic direction”, “mutual illumination of the arts”, comparative studies, intermediality, iconology.

Явление, вошедшее в мировую историю науки как «российская теория литературы», в значительной мере обязано своим появлением революционным преобразованиям, которые, начавшись, как сдвиг политический и социальный, охватили впоследствии все сферы жизни общества. В особенной мере революционный пафос, идущий рука об руку с критикой предшествующей традиции, показателен для формальной школы русского литературоведения. Тем не менее, и «резистентная» к внешним влияниям теория формалистов не обошлась без продуктивного «трансфера» отдельных элементов западноевропейской, в особенности немецкой эстетической теории. В частности, как убедительно показала И. Светликова, теория конструктивной формы Ю. Тынянова и В. Шкловского обнаруживает отчетливые следы влияния «материальной

эстетики» Г. Фехнера и В. Вундта (Svetlikova, 2005). Вызревающая параллельно с развитием формальной школы бахтинская теория художественного авторства, в свою очередь, находится под воздействием неокантианства Г. Когена, что особенно очевидно в свете недавних исследований (Steinby & Klapuri, 2013). Немецкие импликации показательны также и для германиста и компаративиста В. М. Жирмунского, который начинает как ученый, близкий кругу формалистов, однако впоследствии, во второй половине 1920-х гг., сближается с их активным критиком Бахтиным<sup>1</sup>.

Оба — и Бахтин, и Жирмунский — отчетливо осознают масштаб того обновления, которое переживает российская литературная и культурная теория вследствие кардинальных революционных преобразований 1920-х гг. Так, Бахтин пишет в 1924 г. О «расцвете искусствоведения» в России (Bakhtin, 1986, 27), в то время как Жирмунский отмечает в 1927 г. решительное «обновление» российской филологической науки, имевшее место во время Первой мировой войны и Октябрьской революции (Zhirmunskii, 1927, 17).

В настоящей статье будет рассмотрена одна конкретная линия трансфера литературной и эстетической теории на оси «Россия — Германия», связанная с фигурами В. М. Жирмунского и О. Вальцеля. Биографическая канва отношений двух ученых и научный их извод были подробно проанализированы Е. Е. Дмитриевой (Dmitrieva, 2017). Основной ее вывод следующий: «О. Вальцель [...], не оставивший после себя учеников в Германии, своего яркого интерпретатора получает именно в России — в лице В. М. Жирмунского» (Dmitrieva, 2017, 129). Целью настоящего исследования является оставшееся за пределами статьи Е. Е. Дмитриевой сопоставление двух ученых как литературоведов-компаративистов и акцентирование тех моментов их научного обмена, которые коррелируют с иконологией — одной из продуктивных парадигм современных интермедиальных исследований.

В апреле–июле 1925 г. ленинградский литературовед, сотрудник Института истории искусств Виктор Максимович

---

<sup>1</sup> Подробнее о дискуссии В. М. Жирмунского и формалистов см.: Comtet, 2007.

Жирмунский (1891-1971) совершает путешествие в Германию<sup>2</sup>, маршрут которого пролегает через Берлин, Лейпциг, Бонн, Марбург и Франкфурт-на-Майне. Во Франкфурте В. М. Жирмунский, германист по исконному своему профилю, посещает дом-музей Гете, однако в целом данная поездка — не туристического свойства. Ее цель — упредить старые и завязать новые контакты с представителями немецкой науки.

В частности, в Лейпциге Жирмунский встречается с выдающимся немецким славистом, автором этимологического словаря русского языка Максом Юлиусом Фридрихом (Максимилианом Романовичем) Фасмером (1886-1962). (Он даже останавливается на квартире у Фасмера.) Встреча и беседы с мастером составления словарных картотек были для Жирмунского особенно важны в свете его собственного интереса к говорам российских немцев — проект, который занимал его непосредственно до и сразу после поездки в Германию.

В Марбурге Жирмунский участвует в семинарах представителя «стилистического» направления в немецко-австрийской романистике Лео Шпитцера (Leo Spitzer, 1887-1960), ставшего впоследствии, после эмиграции в 1936 г. в Соединенные Штаты Америки и получения профессуры в *John Hopkins University*, одним из основателей современной американской школы компаративистики. Спустя три года после поездки, в 1928 г. Жирмунский издаст на русском языке статью Шпитцера «Словесное искусство и наука о языке». Он опубликует и работу его учителя Карла Фосслера (Karl Vossler, 1872-1949) (труды которого о Рабле знал и ценил Бахтин) «Грамматические и психологические формы в языке». Жирмунский отметит вклад этих и ряда других немецких ученых в современное состояние европейского литературоведения также в обзорной статье «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии» (Zhirmunskii, 1927).

В Бонне Жирмунский встречается с профессором-германистом из контекста духовно-исторической школы Оскаром Вальцелем (1864-1944)<sup>3</sup>, с которым был к тому моменту уже

<sup>2</sup> Ценный синопсис научной биографии В. М. Жирмунского: Grève, 2013.

<sup>3</sup> Подробно о научном профиле О. Вальцеля см.: Naderer, 1992; Dmitrieva, 2017.

заочно знаком и состоял в активной переписке. Две работы Вальцеля («Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» и «Проблема формы в поэзии») вышли незадолго перед тем — соответственно, в 1922 и 1923 гг. — в петроградском издательстве Academia на русском языке под редакцией и с предисловиями Жирмунского. Предположительно по инициативе последнего Вальцель в начале 1925 г. был заочно выбран почетным членом Института истории искусств, о чем Жирмунский ему сообщает еще до поездки, посылая немецкому коллеге по почте обе его вышедшие на русском языке работы (Mölck & Schafer, 2007, 175).

Сохранившиеся письма Жирмунского к Вальцелю, написанные в контексте упомянутого путешествия и после него, позволяют сделать предположение о достаточно интенсивных научных и личных (включая приветы, передаваемые женами и женам обоих) (Mölck & Schafer 2007, 175-176) контактах двух ученых. В частности, ими обсуждаются первые тома самого важного проекта Вальцеля — достаточно уникальной в плане сравнительного изучения литератур 25-томной энциклопедии мировой литературы *Handbuch für Literaturwissenschaft* (1923-1938). Вальцель распорядился, чтобы берлинское издательство *Athenäum*, издававшее данный труд, регулярно высылало Жирмунскому очередные выходящие тома (Mölck & Schafer, 2007, 176). Кроме того, Жирмунский подробно информирует Вальцеля в письмах о проектах Института истории искусств и о своих собственных научных изысканиях, пересказывает содержание марбургских семинаров Шпитцера, в которых участвовал, просит посодействовать публикации в немецком журнале статьи своего талантливого ученика Бориса Геймана о «Пра-Фаусте» (Mölck & Schafer, 2007, 175).

Хотелось бы остановиться на некоторых аспектах научного культурного трансфера между Германией и Россией в 1920-е гг., который протекал по линии «Вальцель — Жирмунский», выделив в первую очередь компаративистскую его составляющую. Такая постановка проблемы вполне оправдана, пусть оба ученых были изначально германистами и, конечно же, могут быть сопоставлены и как историки немецкой литературы, тем более что сферы их интересов во многом интерферировали: Гете,

веймарский классицизм, романтизм. Однако в дальнейшем оба преуспели в большей мере в другом, а именно — в сфере сравнительного литературоведения.

Анализируя литературоведческое наследие В. М. Жирмунского, А. В. Михайлов относит его к категории «не-только-германистов», отмечая, что даже в лучшем своем «чисто» германистском исследовании — ранней книге «Немецкий романтизм и современная мистика» (Zhirmunskii, 1914) — Жирмунский в методологическом плане остается на уровне общей средней планки европейской германистики. Однако он совершенно точно располагается выше этой планки, когда в определенный момент расширяет сферу своих интересов, переходя в область сравнительного литературоведения: «Его более позднее обращение к компаративистике и, в особенности, к теории литературы и к теории стиха стяжало немалый успех, его книги, написанные в начале двадцатых годов, были новы также и в методологическом отношении, и на сегодняшний день остаются ценными и достойными прочтения» (Michailov, 1995, 195).

Оценка Михайлова, относящаяся к началу 1990-х гг., подкрепляется пассажем о Жирмунском из солидного немецкого «Лексикона компаративистики» 2013 г., в котором содержится отдельное рассуждение о значимости наследия ученого, связанного со сравнительным литературоведением, в частности, отмечается его монография «Байрон и Пушкин» (1924), как труд, в котором гармонично сочетаются генетический и типологический принципы исследования, а также делается акцент на «общественно-исторической и идеологической контекстуализации феноменов сходства и контактных влияний» (Donat, Gvozden, & Sexl, 2013, 41).

Похожая ситуация складывается и с научным наследием Вальцеля. Автор обширных и многочисленных трудов по истории немецкой литературы, он также не вошел в число классиков европейской германистики. Иначе выглядит его реноме как компаративиста. В том же компендиуме 2013 г. его имя упоминается неоднократно — в первую очередь как автора работы «Взаимное освещение искусств» (Walzel, 1917), этапной для становления того раздела компаративистики, который

получил в последние десятилетия название «интермедиальность», «Comparative Arts Studies», «Interart Poetics», «Interart Studies» (Donat, Gvozden, & Sexl, 2013, 115, 127, 243, 244).

В означенной работе, повторим, ставшей классической для той сферы компаративистики, которая именуется интермедиальностью<sup>4</sup>, Оскар Вальцель — еще до появления и распространения структурно-семиотического подхода — предпринимает попытку решить проблему создания универсального для всех искусств языка описания. А именно ученый берет на вооружение терминологию, которую ввел в оборот в 1915 г. Искусствовед Генрих Вёльфлин (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) в своей этапной работе «Основные понятия истории искусств» (Wölfflin, 2004).

Вёльфлин, как известно, типологически сопоставляет стили Ренессанс и барокко применительно к трем пространственным искусствам: архитектуре, живописи и скульптуре. По его мнению, данные два стиля могут быть противопоставлены по пяти признакам, являющим собой бинарные оппозиции: «линейное — живописное»; «плоскостное — глубинное»; «тектоническая (закрытая) — атектоническая (открытая) форма»; «единство — многообразие»; «абсолютная ясность предметной сферы — относительная ясность предметной сферы» (Velflin, 2002, 17-19).

Опираясь на Вёльффлина, в частности, оперируя принципом «открытости» и «закрытости» формы (например, в сравнительном анализе драм Шекспира и Расина), но не только им, Вальцель в ряде своих работ 1917-1922 гг. демонстрирует продуктивность применения искусствоведческих категорий к литературным феноменам. Тот факт, что Вальцель в этих своих работах проявил себя как пионер, основоположник и классик современной интермедиальности, был осознан, однако, гораздо позже, благодаря трудам Ульриха Вайсштайна и его учеников в конце 1960-х — 1970-е гг. При жизни же и в 1950-е гг. Вальцель за свой «редукционистский» подход часто подвергался критике, и не всегда эта критика была необо-

<sup>4</sup> Эссе Вальцеля упоминается в ключевых пассажах книги одного из основателей европейских интермедиальных исследований О. Ханзен-Лёве (Khanzen-Leve, 2016, 14, 15, 30, 31, 32, 36, 39).

снованной. В частности, достаточно резко об идеях Вальцеля по части перенесения искусствоведческих категорий на литературу в 1956 г. Высказались авторы американской теории литературы Рене Уэллек и Остин Уоррен: «В целом ряде более поздних своих сочинений Вальцель уточнял и аргументировал предложенную им новую трактовку истории литературы, причем если вначале он был скромен, то впоследствии скромность уступила место самым необузданным притязаниям на ее полный пересмотр» (Uellek & Uorren, 1975, 148).

Подобная оценка неудивительна, если учесть, что Уэллек, автор львиной доли объема упомянутого труда, ориентировался как ученый преимущественно на русских формалистов и пражских структуралистов. Формалисты же, как известно, первоначально со вниманием, а в конечном итоге — скептически отнеслись к идее вёльфлиновских универсалий стиля («история искусства без имен») и вальцелевским попыткам проецировать их на литературу.

Из представителей ОПОЯЗа в особенности Б. М. Эйхенбаум активно изучает книгу Вёльфлина и работы Вальцеля (и, в целом, это, так называемое, «эстетическое направление» немецкого литературоведения). По его работам и записным книжкам 1919-1925 гг. Возможно проследить логику первоначального сближения формалистов с «немецкой наукой», на основе свойственной Вёльфлину «целостности и логической необходимости появления всякого стиля, понимания стиля как организма» (Chechot, 1983, 3-4). Одновременно, как было отмечено Е. Е. Дмитриевой, «главное их отличие заключалось все же в том, что русские формалисты шли от анализа отдельного произведения, а Вёльфлин — целого стиля, и потому понятие прием, принципиально важное и для Эйхенбаума, и для Шкловского, оставалось у него на периферии» (Dmitrieva, 2011). Отсюда разочарованные замечания Эйхенбаума в дневнике в январе–феврале 1925 г.<sup>5</sup>: «Странное впечатление — точно немцы от нас отстали. Возьмется с какими-то старыми, ненужными проблемами» (13 января 1925 г.); «Как у них все

---

<sup>5</sup> Жирмунский как раз готовился в это время к поездке в Германию и встрече с Вальцелем.

иначе! “Эстетическое направление” (Вальцель, Штрих, Гундольф)» (6 февраля 1925 г.) (Dmitrieva, 2011).

Достаточно иначе, если не ровно противоположным образом выглядит на этом фоне интерес В. М. Жирмунского к теориям и методологии немецкого «эстетического направления», в частности, к Вальцелю. Как известно, Жирмунский не был согласен, следом за формалистами, признать «прием» и «форму» главными героями литературной истории. Представителям ОПОЯЗа он противопоставляет установку на реабилитацию мировоззренческих и «содержательных» моментов произведения, в меньшей мере, нежели «прием», по его мнению, определяющих эстетическое задание произведения. Направление критики Жирмунским формализма совпало с позицией М. М. Бахтина, опиравшегося нередко в полемике с формалистами на Жирмунского как на своего союзника (Bakhtin, 1986, 27).

Как отмечается в специальных исследованиях, в ситуациях, благоприятных для «культурного трансфера», сами их участники становятся особенно восприимчивыми к «информации, поступающей извне» в тех случаях, когда существует возможность «одновременно усилить и профилировать свою позицию в собственном культурном поле — в порядке легитимации воспринимающего контекста или его субверсии» (Keller, 2011, 110). Соответственно, и Вальцель был интересен Жирмунскому не в последнюю очередь в качестве «авторитетного союзника» в его начавшейся в 1919 г. (с выпуска статьи «Вокруг “Поэтики” ОПОЯЗа») полемики с формалистами, на какую установку Жирмунского обращает внимание И. Широнин (Shironin, 2004).

Итак, главная цель «продвижения» Жирмунским Вальцеля — полемика с ОПОЯЗом. Недаром для перевода на русский язык он не выбирает более известную и солидную упомянутую работу Вальцеля 1917 года, название которой не вписывалось в актуальную дискуссию о литературной форме первой половины 1920-х гг. Сама проблематика «взаимного освещения искусств», как отмечает Ханзен-Лёве, мало интересовала формалистов, к тому же пахивала для них «устаревшим» симво-

листским туманом (Khanzen-Leve, 2016, 78-90)<sup>6</sup>. Жирмунский предлагает для перевода и публикации другую, более позднюю статью Вальцеля, пусть менее значимую по содержанию, однако сразу обращавшую на себя внимание названием: «Проблема формы в поэзии». Предисловие Жирмунского к этой скорее скромной по масштабу статье Вальцеля, посвященной по преимуществу анализу экспозиций и финалов ряда романов и драм европейской литературы XIX в., озаглавлено и вовсе откровенно полемично: «К вопросу о формальном методе». Большая часть предисловия и посвящена спору с формалистами и доказательству собственного тезиса о том, что «прием — не единственный фактор» литературного развития. Показательным образом в ходе рассуждений Жирмунский, солидаризируясь с Вёльфлином/Вальцелем, представляет «эволюцию стиля» именно в перспективе «сверху», как приход новой эпохи со своим «мироощущением», — в противоположность формалистам, оперировавшим логикой «снизу» («усталость приема»):

Эволюция стиля, как единства художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (напр., ренессанс и барокко, классицизм и романтизм) захватывают одновременно все искусства и определяются общим сдвигом духовной культуры (Zhirmunskii, 1923).

Впоследствии именно данная логика «культурно-исторических формаций» будет определять и теорию стадильности развития мировой литературы, сформулированную Жирмунским (одновременно с ним разрабатывавшуюся также Г. Гуковским<sup>7</sup>; уже в контексте марксистского сравнительного литературоведения (Zhirmunsky, 1967).

Важно, однако, именно в свете последующего и актуального интереса науки к интермедийности, замечание об эпохальных «сдвигах, захватывающих все искусства», как и последующее, в опоре на Вальцеля, рассуждение (оно будет подхвачено и позже, в обзорной статье о немецких течениях

<sup>6</sup> Ср. Скептическое отношение к интермедийной постановке проблемы, проявившееся в статье Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации»: Тунуанов, 1977.

<sup>7</sup> См. Markovich, 2002.

в науке) о возможности «взаимного освещения» отдельных искусств путем применения в анализе унифицированной терминологии (в данном случае очевидна общая платформа Бахтина, Жирмунского и «продвигаемого» последним Вальцеля — классическая эстетика):

Вальцель идет иными путями, чем, например, русские формалисты: он опирается не на лингвистику, как общую науку о слове, а ищет поддержки в других искусствах и в общих всем искусствам основах эстетики. Отсюда и выдвигаемый Вальцелем методологический принцип — сравнительного изучения искусств (*Wechselseitige Erhellung der Künste*), при котором искусства изобразительные и музыка, более дифференцированные в своих технических приемах и в соответствующей терминологии, могут подсказать поэтике систему понятий и терминов, пригодную для ее специальных целей (Zhirmunskii, 1923).

Примечательным образом сам Жирмунский, не оставив после себя специальных трудов по интермедиальности, развивается в ряде пассажей книги «Байрон и Пушкин» интересные интуиции интермедиального плана, импульсом к которым, как представляется, стали работы Вальцеля. И это более яркие и далеко идущие интуиции, нежели несколько одномерные и нередко слишком эмпирические рассуждения самого Вальцеля. Хотелось бы привести два примера из первой, вводной главы данной выдающейся монографии.

1. Выбирая из «трех различных направлений», по которым может идти «изучение влияния Байрона на Пушкина» («I. Влияние личности и поэзии Байрона на личность Пушкина. II. Влияние идейного содержания байроновской поэзии на идейный мир поэзии Пушкина. III. Художественное воздействие поэзии Байрона на поэзию Пушкина» (Zhirmunskii, 1978, 21)), Жирмунский останавливается на последнем, отмечая: «Пушкин вдохновлялся Байроном как поэт. Чему он научился у Байрона в этом смысле? Что “заимствовал” из поэтических произведений своего учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования?» (Zhirmunskii, 1978, 24). Примечательным образом он не говорит о транслировании парадигм поэтического языка от поэта к поэту, как сделали бы формалисты, но, покидая пределы литературы, обращается к «обла-

сти другого искусства» — живописи, в которой тоже есть ситуация влияния, заимствования, ученичества и т. д. Как отмечает Жирмунский, историк искусства, изучая влияние учителей на учеников,

не станет спрашивать себя, каково было мировоззрение этих художников и как оно повлияло на их учеников, какое чувство жизни выражается в произведениях «ломбардской школы» и какие идеи передал Леонардо своим ученикам; он, пожалуй, вовсе умолчит о том, что и учитель, и ученики были люди Возрождения [...] но, подойдет к своей задаче с предметной, объективной стороны: он начнет с *анализа произведения искусства*. Он покажет нам, что для художников данной школы характерным является известный тип мадонны, излюбленный цвет волос, овал лица или улыбка (например, «леонардовский» тип лица и «леонардовская» улыбка), постановка фигуры, некоторые жесты, форма драпировки и т. п.; он отметит традиционные приемы построения картины, которые передавались от учителя к ученику (например, излюбленную в данной школе композицию «Natività» — Рождества Христова); наконец, он остановится на особенностях рисунка, живописной фактуры и т. д. [...] [Боттичелли] учился у Филиппо Липпи [...] в приемах его искусства как живописца. Именно так я хотел бы поставить вопрос о байронизме Пушкина. Пушкин учился у Байрона *как поэт*. Какие художественные навыки и вкусы вынес он из мастерской своего учителя? (Zhirmunskii, 1978, 24).

## 2. С конкретным примером интермедиального анализа имеем дело дальше в пассаже о влиянии гетевского «Фауста» (1773–1832) на «Манфреда» (1816) Байрона:

Совершенно иначе решается вопрос, когда речь идет о влиянии поэтического мотива (или «образа»), о воздействии художника на художника. В двух отношениях обнаруживается влияние «Фауста» на «Манфреда»: в образе чернокнижника, склоненного над пыльными фолиантами, каким являются перед нами и Фауст, и Манфред в начале трагедии, и в общем композиционном замысле «драматической поэмы», построенной по принципу романтической «монодрамы» с символическим действием и действующими лицами» (Zhirmunskii, 1978, 25).

В данном случае, фиксируя позу Фауста-чернокнижника, которая как целостный элемент перекочевала в текст Байрона, В. М. Жирмунский спонтанно приближается к иконологическому анализу. Иконология — чрезвычайно актуальная в настоящий момент парадигма интермедиальности, вызревавшая

именно в 1920-е годы в научном поиске гамбургского искусствоведа Аби Варбурга (Aby Warburg, 1866-1929), однако вряд ли Жирмунскому она была знакома. Иконология изучает, по выражению последователя Варбурга Эрнста Гомбриха, «жизнь образов в социальной памяти и вопросы их рецепции и трансляции в свете творчества отдельных художников» (Gombrich, 1981, 9), добавим — и писателей. Приведенный пример из «Байрона и Пушкина» — образчик именно иконологического анализа.

В заключении следует отметить, что в 1920-е гг., когда Жирмунский обращался к работам Вальцеля и его круга, он делал это преимущественно с целью удостовериться самому и убедить других в не-абсолютности, ограниченной валидности формалистской парадигмы. В качестве «побочного эффекта» данного трансфера научной теории, однако, у российского ученого явственно возникают интуиции интермедиального плана, предвосхищающие некоторые актуальные положения современной науки.

## REFERENCES

- Bakhtin, M. (1986). Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The problem of content, material and form in the verbal art]. In *Literaturno-kriticheskie statyi* [Literary critical articles] (26-89). Moscow: Khudozhestvennaya literature. (in Russian)
- Chechot, I. (1983). *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv Genrikha Vel'flina. Opyt issledovaniya iskusstvovedcheskoj teorii i metodologii* [Basic concepts of the history of art of Heinrich Wöllflin. Study of art theory and methodology] (Unpublished doctoral thesis), Leningrad: Leningradskij gosudarstvennyj universitet. (in Russian)
- Comtet, R. (2007). V. M. Zhirmunskij (1891-1971) et le formalisme russe [V. M. Zhirmunsky and the Russian Formalism]. *Slavica Occitania*, Vol. 25 (205-224). Toulouse: l'Université de Toulouse-Le Mirail. (in French)
- Dmitrieva, E. (2011). Usvoenie, prisvoenie, transformatsiya (iz istorii retseptsii trudov G. Vel'flina v Rossii, 1910-1930e gody) [Assimilation, assignment, transformation (from the history of the reception of the works of G. Wöllflin in Russia 1910-1930s)]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya* [New Russian Humanitarian Studies], №6. Retrieved from <http://www.nrgumis.ru/articles/277/> (in Russian)

- Dmitrieva, E. (2017). "Tochno <li> nemtsy ot nas otstali?" Oskar Val'zel i Viktor Zhirmunskii (epizod iz istorii russko-nemetskikh nauchnykh svyazei) ["Are <exactly> the Germans behind us?" Oscar Val'zel and Victor Zhirmunsky (Episode of the Russian-German scientific connections)]. In: Levchenko, J., & Pilshchikova, I. (Eds.), *Epocha "ostraneniya". Russkiy formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The era of "estrangement". Russian formalism and modern humanitarian knowledge] (115-132). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian)
- Donat, S., Gvozden, V., & Sexl, M. (2013). Osteuropa [Eastern Europe]. In: R. Zymner & A. Hölter (Eds.), *Handbuch Komparatistik* [Companion of Comparative Literature] (39-44). Stuttgart, Weimar: Metzler. (in German)
- Gombrich, E. (1981). *Aby Warburg: eine intellektuelle Biographie* [Aby Warburg: an intellectual biography]. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt. (in German)
- Grève, C. de. (2013). Viktor Maksimovič Žirmunskij [Viktor Maksimovich Zhirmunsky] (1891-1971). *Revue de littérature comparée* [Journal of Comparative Literature], № 346, Issue 2 (145-158). (in French)
- Keller, Th. (2011). Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen [Cultural transfer research: border crossings between cultures]. In: Moebius S., & Quardflieg D. (Eds.) *Kultur. Theorien der Gegenwart* [Culture. Theories of the present] (106–117). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. (in German)
- Khanzen-Leve, O. (2016). *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: Ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: From symbolism to avant-garde]. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet. (in Russian)
- Markovich, V. (2002). Kontsepsiya «stadial'nosti» literaturnogo razvitiya v rabotakh G. A. Gukovskogo 1940-kh godov [The concept of staged literary development in the works of G. A. Gukovsky of the 1940s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, №55. Retrieved from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/55/mark.html>. (in Russian)
- Michailov, A. (1995). Zum heutigen Stand der Germanistik in Russland: ein vorläufiger Bericht [On today's state of German studies in Russia: a preliminary report]. In Ch. König (Ed.), *Germanistik in Mittel- und Osteuropa 1945–1992: Eine Veröffentlichung der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik im Deutschen Literaturarchiv im Marbach am Neckar* [German Studies in Central and Eastern Europe 1945–1992: A Publication of the Research Center for the History of German Studies in the German Literature Archive in Marbach am Neckar] (183-201). Berlin, New York: De Gruyter. (in German)

- Mölck, L., & Schafer, B. (Eds.). (2007). *Teilnachlass Oskar Walzel. Findbuch*. [Partial estate of Oscar Walzel. Find-Book]. Bonn: Rheinische Friedrich Wihelms Universität. (in German)
- Naderer, K. (1992). *Oskar Walzels Ansatz einer neuen Literaturwissenschaft* [Oskar Walzel's approach to a new literary science]. Bonn: Naderer. (in German)
- Shironin, I. (2004). Vstupitel'nye zamechaniya [Introductory notes]. Retrieved from <http://www.opojaz.ru/zhirmunsky/shuecking.html> (In Russian)
- Steinby, L., & Klapuri, T. (Eds.). (2013). *Bakhtin and his Others: (Inter) subjectivity, Chronotope, Dialogism*. London: Anthem press.
- Svetlikova, I. (2005). *Istoki russkogo formalizma: traditsiya psikhologizma i formal'naya shkola* [The origins of Russian formalism: the tradition of psychologism and the formal school]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian)
- Tynyanov, Yu. (1977). Illyustratsii [Illustrations]. In *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. Literary history. Cinema] (310-319). Moscow: Nauka. (in Russian)
- Uellek, R., & Uorren, O. (1978). *Teoriya literatury* [Literature Theory]. Moscow: Progress. (in Russian)
- Vel'flin, G. (2002). *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Basic concepts of art history. The problem of the evolution of style in the new art]. Moscow: Shevchuk. (in Russian)
- Walzel, O. (1917). *Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe* [Mutual clarification of the arts: a contribution to the appreciation of art historical concepts]. Berlin: Reuther & Reichard. (in German)
- Wölfflin, H. (2004). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [Basic art historical concepts: the problem of style development in modern art]. Basel: Schwabe. (in German)
- Zhirmunskii, V. (1914). *Nemetskii romantizm i sovremennaya mistika* [German Romanticism and Contemporary Mystery]. St. Petersburg: Tipografiya Suvorina. (in Russian)
- Zhirmunskii, V. (1923). K voprosu o formal'nom metode. Predislovie k russkomu perevodu knigi O. Val'zelya «Problema formy v poezii» [To the question of the formal method. Foreword to the Russian translation of O. Walzel's book "The Problem of Form in Poetry"]. Retrieved from <http://www.opojaz.ru/zhirmunsky/shuecking.html> (in Russian)
- Zhirmunskii, V. (1927). Noveishie techeniya istoriko-literaturnoy mysli v Germanii [The newest trends of historical and literary thought in Germany].

- In: *Poetika. Sbornik statei. Vremennik otdela slovesnykh iskusstv* [Poetics. Digest of articles. Studies of the department of verbal arts], Vol. 2 (6-32). Leningrad: Akademia. (in Russian)
- Zhirmunskii, V. (1928). *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926* [Questions of the theory of literature. Articles 1916-1926]. Leningrad: Akademia. (in Russian)
- Zhirmunskii, V. (1978). *Bajron i Pushkin* [Byron and Pushkin]. Leningrad: Nauka. (In Russian)
- Zhirmunsky, V. (1967). On the Study of Comparative Literature. In *Oxford Slavonic Papers*. Vol. XIII (1-13). Oxford: Oxford University Press.

**ПРОЕКТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ М. С. КАГАНА:  
ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**НИКОЛАЙ ХРЕНОВ**

*Николай Андреевич Хренов* — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Государственного Института искусствознания, Москва, Россия.

*E-mail:* nihrenov@mail.ru

Статья посвящена одному из проектов, ставших следствием появления и развития в гуманитарной сфере новой науки — теории и истории культуры. Это проект создания теории и истории художественной культуры. Данное направление занимает срединное положение между теорией и историей искусства и теорией и историей культуры. Это новое направление, которого до второй половины XX века не было. С одной стороны, оно могло появиться лишь по мере того, как в России начали разрабатывать вопросы культуры и возникла целая научная дисциплина, известная как культурология. Теория и история художественной культуры явилась следствием методологии, которую вызвали к жизни культурологи. С другой стороны, необходимость в этом направлении возникла в искусствоведческой среде, когда стало ясно, что предмет истории искусства не исчерпывается лишь художественными стилями. Уже в искусствоведческой среде возникает интерес к тем методам, которые существуют в других научных дисциплинах. Автор статьи на примере концепции М. С. Кагана пытается вернуться к опыту создания данного направления и задним числом оценить его. Несмотря на то, что это направление сегодня, к сожалению, не имеет продолжения, оно, тем не менее, представляет одну из ярких страниц науки о культуре. В реализации этого проекта была опробова-

на междисциплинарная методология. Проект М. С. Кагана явился весьма значимым еще и потому, что основу этого направления составил принцип системности. Так, аргументируя новое научное направление в его системном виде, М. С. Каган выделяет в этой системе три основных блока: морфологический, институциональный и исторический. В данной статье подробно рассматривается исторический аспект нового направления.

*Ключевые слова:* Теория и история культуры, теория и история художественной культуры, теория и история искусства, эстетика, социология, искусствознание, системный подход, морфология искусства, искусство как социальный институт, системная модель художественной культуры, принцип историзма, культурологический поворот.

## THE PROJECT OF THEORY AND HISTORY OF ART CULTURE OF M. S. KAGAN: HISTORICAL ASPECT

*Nikolay Khrenov*

D.Sc in philosophy, Professor.

State Institute of Art, Moscow, Russia.

*E-mail:* nihrenov@mail.ru

The article is devoted to one of the projects that resulted from the emergence and development of a new science in the humanitarian sphere — the theory and history of culture. This is a project to create a theory and history of art culture. This direction occupies a middle position between the theory and history of art and the theory and history of culture. This is a new direction, which until the second half of the twentieth century was never existed. On the one hand, this direction could appear only as Russia began to develop cultural issues and there was a whole scientific discipline known as cultural studies. The theory and history of art culture was a consequence of the methodology that was brought to life by culturologists. On the other hand, the need for this direction arose in the art environment, when it became clear that the subject of art history is not limited to artistic styles. Already in the art environment there is an interest in the methods that exist in other scientific disciplines. The author of the article on the example of the concept of M. S. Kagan tries to return to the experience of creating this direction and retrospectively evaluate it. Despite the fact that this trend today, unfortunately, has no continuation, it nevertheless represents one of the brightest pages of the science of culture. An interdisciplinary methodology was tested in this project. The project of M. S. Kagan was very significant also because the basis of this direction was the principle of consistency. Thus, arguing for a new scientific direction in its systemic form,

M. S. Kagan distinguishes three main blocks in this system: morphological, institutional and historical. This article discusses in detail the historical aspect of the new direction.

*Keywords:* Theory and history of culture, theory and history of art culture, theory and history of art, aesthetics, sociology, art history, systemic approach, the morphology of art, art as a social institution, a system model of artistic culture, the principle of historicism.

## 1

Становление особого направления в науке — теории и истории художественной культуры — есть следствие развернувшегося во второй половине XX века в отечественной науке *культурологического поворота*. Процесс этого становления вовлекал в свою орбиту самых разных исследователей. В данной статье мы рассмотрим этот вопрос более подробно на примере реализации проекта, предложенного М. С. Каганом. Цель данной статьи — изложить один сюжет из истории отечественной науки. М. С. Каган оказал влияние на несколько поколений отечественных гуманитариев. Он представляет отечественный вариант науки о культуре, а в России эта наука развивается в соответствии с особыми закономерностями. В отличие от западного варианта, в России наука о культуре не связана с позитивизмом. Во всяком случае, к нему не сводится. Первое поколение культурологов здесь приходит из разных гуманитарных наук — из философии, филологии, искусствознания, эстетики и т. д.

В данном случае мы не ставим своей задачей дать характеристику М. Кагана как культуролога и исчерпать этим аспектом его научное наследие и творческую биографию. Мы ограничимся рассмотрением его концепции *теории и истории художественной культуры*. Но и эту тему мы, будучи ограничены объемом статьи, сведем к *историческому аспекту*. Концепция М. Кагана, касающаяся художественной культуры, не исчерпывает всех замыслов и идей ученого. Но она чрезвычайно значима, ибо именно в ней сосредоточен весь комплекс вопросов, связанных с культурологическим рассмотрением искусства, которое нас сегодня интересует. Конечно, эта концепция учено-

го расходится с тем, что Т. Кун называет «нормальной наукой», если в данном случае под «нормальной наукой» иметь в виду искусствознание. Но выход из «нормальной науки» был подготовлен самим развитием искусствознания. Теория и история художественной культуры — это и есть выход из «нормальной науки». Это совершенно новая парадигма в истории науки об искусстве. Хотя это самостоятельная дисциплина, тем не менее, ее нельзя рассматривать как пришедшую со стороны, как приложение к искусству общей методологии изучения культуры, которая способна оттолкнуть искусствоведа. Потребность в новой парадигме рождается в недрах самого искусствознания. Хотя иногда может показаться, что искусствоведческое сообщество попытки культурологического анализа искусства отвергает.

В этом отторжении присутствует своя логика, ведь в искусстве искусствовед ценит только то, что связано с индивидуальным началом. Но и искусствоведу известно, что в искусстве может реализоваться далеко не каждая творческая индивидуальность. Культурологическое рассмотрение искусства связано с выявлением наиндивидуальных особенностей художественного творчества, что, например, А. Кребер называет «культурными моделями». Он отмечает, что реализация потенциала творческой индивидуальности зависит от культурных моделей, которые являются безличными и наиндивидуальными (Kreber, 2004). Эти культурные модели переживают периоды расцвета и периоды распада.

Искусствовед с его биографическим, индивидуалистическим подходом всегда ощущал активность наиндивидуальных стихий в искусстве и, естественно, стремился их познать. Возникновение новой парадигмы в виде теории и истории художественной культуры как раз и было ответом на внутреннюю потребность искусствоведа разобраться в этих ситуациях. Решить эту задачу можно было по мере того, как определится методология науки о культуре. Сразу же сформулируем следующее: *теория и история художественной культуры* — это не то же самое, что *теория и история искусства*. Оказываясь одним из основателей новой дисциплины, М. Каган постоянно повторял, что художественная культура — это относительно

самостоятельный слой культуры. Эта новая дисциплина занимает промежуточное положение между, с одной стороны, теорией и историей искусства и, с другой стороны, с теорией и историей культуры. Но, разумеется, аргументировать самостоятельность такой рождающейся дисциплины не так просто. В реальности все развивается и функционирует стихийно и стремится к самостоятельности.

Тем не менее, как отмечал М. Каган, необходима интеграция разрозненных представлений о художественной культуре «в единую и целостную ее системную теоретическую модель» (Каган, 1984, 5). Теория, методология и история вызываемой им и его единомышленниками к жизни дисциплины о художественной культуре были изложены в двух коллективных монографиях «Художественная культура в докапиталистических формациях» (1984) и «Художественная культура в капиталистическом обществе» (1986). Данные издания были подготовлены под научным руководством М. Кагана. Все эти вопросы также излагались в многочисленных публикациях ученого. Любопытно, что, возглавив создание трудов, в которых эта модель представлена, сам М. Каган все-таки набросал лишь краткий конспект будущего, может быть, многотомного исследования, над которым должны были бы продолжать работать целые научные учреждения и коллективы. Но прежде всего ученики и единомышленники М. Кагана, которых было немало. В этих двух коллективных монографиях был дан лишь краткий очерк того, что следовало продолжать исследовать.

Естественно, что из поля внимания ученого почти выпала история движения к новому направлению, а если М. Каган об этом что-то и говорил, то весьма лаконично. Между тем, уже в теории и истории искусства постоянно возникали выходы за пределы устоявшейся искусствоведческой парадигмы в ту сферу, которая уже есть теория и история художественной культуры. Потребность искусствоведа к выходу за пределы «нормальной науки» первоначально проявилась в необходимости соотносить историю искусства с историей публики. Ведь для него было очевидно, что общественная значимость произведения искусства не всегда сопутствует значимому в художественном отношении произведению искусства. Сле-

довательно, необходимо было изучать социальный аспект функционирования искусства. И выход искусствоведа в сторону теории и истории художественной культуры первоначально происходил в форме интереса к социологии.

Итак, можно констатировать весьма любопытный факт: выходы за пределы традиционных искусствоведческих представлений имели место в среде искусствоведов. Можно утверждать, что сама жизнь, то есть состояние существующих наук и прежде всего искусствознания требовала того проекта, который был предложен и разработан М. Каганом и возглавляемым им научным коллективом. Но проблема заключалась в том, чтобы не только воспроизвести тот длинный и непростой путь, которым прошла отечественная гуманитарная наука к предлагаемой модели, но прежде всего представить проблематику новой дисциплины в системном виде. При создании новой научной парадигмы это стало первоочередной задачей. К разработке этой системной теоретической модели М. Каган привлек десятки ученых. Эта модель и изложена в двух названных коллективных монографиях. Жанр этого исследования был определен как «структурно-типологическое исследование».

## 2

То, что в двух книгах был представлен лишь эскиз будущих исследований и будущего многотомного фундаментального труда, осознавал и сам М. Каган. Все дело в том, что представление о предмете нового направления возникло не сразу. Этот предмет конкретизировался и входил в сознание постепенно. Так, постепенно осознавались разные аспекты художественной культуры как предмета изучения: морфологический, институциональный, исторический. Можно отметить, что при разработке художественной культуры как системы М. Кагану потребовались знания многих наук: и философии, и эстетики, и искусствознания. Каждый из этих аспектов художественной культуры изучался какой-то одной наукой, и взаимосвязь между ними не осознавалась. Так, морфологическим аспектом занималась эстетика, институциональным — социология. Что же касается истории, а точнее, истории искусства, то монополию на эту область имело искусствознание.

Хотя следует сказать, что в этом вопросе искусствовед все еще продолжал ориентироваться на биографический метод Д. Вазари, а если и касался надындивидуальных закономерностей в развитии искусства, то сводил их к истории возникновения и угасания художественных стилей в духе Г. Вельфлина. Это и было принципиальной установкой искусствознания как «нормальной науки». до определенного времени все эти аспекты входили в сознание как самостоятельные. Нужно было ждать момента, когда станет ясно, что все названные аспекты соотносятся с художественной культурой как целостным предметом изучения, в которое входят как составные части. Вот как этот момент формулирует М. Каган. «И только в XX веке были сделаны первые шаги к сопряжению разных аспектов художественной культуры, хотя и поныне не выработано единой точки зрения на сущность, строение, функции и законы ее развития» (Kagan, 1984, 5).

Таким образом, М. Каган подчеркивает: многое свидетельствует о движении в сторону системности рассмотрения проблематики, но такое рассмотрение лишь начинается. Конечно, раньше всего в истории изучения художественной культуры был исследован *морфологический аспект*, что не удивительно: ведь это следствие того *эстетического поворота* в гуманитарной науке, который произошел еще в XVIII веке, когда многие философы пытались разобраться, что такое художественный вкус. Но продвижение в этой области имело место в период, когда не был известен предмет, к которому этот аспект относился, и не было даже понятия «художественная культура». Если иметь в виду концепцию Гегеля, то можно утверждать, что морфологический аспект относился к проблематике эстетики. Хотя это была проблематика, в том числе, и искусствоведческая, все же приходилось ориентироваться лишь на эстетику. Такова логика развития гуманитарных наук, в системе которых на какое-то время вперед выдвинулась эстетика. Морфологический аспект подразумевает анализ изменяющейся в истории системы видов искусства. Этот аспект в эстетике был осмыслен Гегелем. Но Гегель сделал больше: у него морфологический анализ соотнесен с историческим аспектом. По этому поводу нам приходится лишь согласиться с М. Кага-

ном, зафиксировавшим, что «Гегель создал грандиозный, не имевший себе равных синтез морфологического и исторического подходов к искусству» (Kagan, 1984, 11).

Следует отметить, что морфологическому аспекту сам М. Каган уделил преимущественное внимание, о чем свидетельствует появление в 1972 году его исследования «Морфология искусства» (Kagan, 1972). Книга была написана еще до того, как ученый начал активно разрабатывать проблематику культурологии. Оно и понятно, М. Каган вошел в науку как философ, специализирующийся по эстетике. Книга о морфологии искусства — результат разработки этой проблематики. Деятельность ученого в эстетике войдет составной частью в системное рассмотрение художественной культуры, которая по самой своей сути является междисциплинарной областью. Но морфологический анализ теории и истории художественной культуры основательно осмыслен также и в главах коллективных монографий.

Следующую сторону рассмотрения художественной культуры как целостной системы представляет *институциональный аспект*, значимость которого подтверждена вновь вспыхнувшим в 60-х годах XX века в России интересом к социологии. Концепцию М. Кагана, связанную с теорией и историей художественной культуры, больше всего, как кажется, оценили социологи. Именно социологи и взяли на вооружение идеи М. Кагана о художественной культуре. Хотя очевидно, что социологический аспект является лишь одним из аспектов изучения художественной культуры. Активность социологов, оказавшихся способными осознать и осмыслить институциональный аспект художественной культуры, привела в истории художественной культуры к *социологическому повороту*.

Именно благодаря этой активности стали меньше интересоваться морфологическим аспектом, а это, в свою очередь, свидетельствовало о затухании эстетического поворота. Конечно, институциональный подход во многом продвинул осознание художественной культуры как предмета изучения. Институциональный аспект явился следствием заметных сдвигов в культуре и прежде всего сдвигов в контактах между искусством и обществом, искусством и массовой публикой. Активность

в исследовании социологического фактора в искусстве не была одномоментным обретением (Khrenov, 2013, 12). Интерес к социологическому рассмотрению искусства то вспыхивал, то угасал. Первая вспышка такого интереса связана с возникновением в XIX веке новой науки об обществе, то есть социологии, связанной с именами Спенсера, Конта, Дюркгейма, Милля, Тэна, М. Гюйо и других. Социологи активно приобщались к новой интерпретации проблематики, дотоле считавшейся исключительно эстетической. Они доказывали, что искусство является одним из социальных институтов, осуществляющим далеко не только художественные и эстетические функции. Одна из универсальных функций искусства как социального института, если ее рассматривать в соотнесенности с обществом, заключается в том, чтобы способствовать выживанию и совершенствованию общества, предотвращению в нем хаоса и распада. В этом и состояла определяющая функция искусства как социального института.

Какое-то время элементарные истины, связанные с социологическим фактором, были усвоены, и казалось, что утвердившаяся социология исчерпала себя в познании закономерностей функционирования художественной культуры. Но в первых десятилетиях XX века в искусстве социологический фактор снова стал значимым. Это обстоятельство осознавалось и в России. Первое издание в России книги Г. Лебона о психологии народов и масс в 1898 году (Lebon, 1898) подхлестывало интерес к процессам омассовления искусства и их воздействию и на художественную жизнь, и на художественную культуру. В России и в философии, и в искусствознании в 20-е годы появилось сообщество ученых, специализирующихся по социологическим аспектам искусства (Фриче, Шмит, Переверзев и т. д.). С начала 30-х годов эти исследования, как известно, были свернуты. Третья волна, как уже отмечалось, началась с рубежа 50-60-х годов, то есть с эпохи оттепели.

В отличие от морфологического аспекта, институциональный аспект у М. Кагана был проработан недостаточно. Этот аспект требует детального анализа истории становления социологических идей об искусстве, что до сих пор не сделано. Тем не менее, проработка институционального аспекта в истории

и теории культуры позволила детально и глубоко осмыслить функционирование некоторых подинститутов художественной культуры и, в частности, критики. Этот аспект у М. Кагана выделен в отдельный, самостоятельный блок, и ему были посвящены отдельные публикации. В этом направлении активно работал не только сам М. Каган, но и его единомышленник Б. Бернштейн. Перечитывая сегодня публикации именно на эту тему, отдаешь отчет в том, как это было актуально в момент, когда создавалась системная модель художественной культуры, и как это продолжает быть актуальным и сегодня.

### 3

Наиболее проблемным в проекте М. Кагана, а в методологическом отношении — весьма плодотворным, явился *исторический аспект* изучения художественной культуры как системы. Наиболее острым этот вопрос оказывается в ситуации культурологического *поворота*. По этому вопросу существуют разные точки зрения. Как его разрешает М. Каган? Чтобы точнее осознать предложенную им парадигму, нам потребуется ретроспекция в историю становления самого принципа историзма. Представляется, что потребность в создании теории и истории художественной культуры во многом возникла благодаря институциональному подходу, связанному с возникновением социологии и авторитетом этой науки. Правда, эта зависимость возникновения нового научного направления своевременно не была осознана. Несомненно, с социологией связана и проблема историзма в исследовании нового предмета, как и проблема периодизации в истории искусства.

Вопрос об историзме был проработан еще при морфологическом подходе. Как отмечалось ранее, уже Гегель представил не только морфологический анализ искусства, но и обоснование специфического принципа историзма. У него история предстает историей Духа, а эта история в его системе расчленяется, как известно, на три периода. Такой периодизации истории искусства, как известно, следуют некоторые историки искусства, например, М. Дворжак (Dvorzhak, 2001). Конечно, гегелевская схема не стала для искусствоведов определяющей. Они представляют историю как историю художественных стилей.

Социологический подход принес с собой в сферу искусства особое понимание периодизации. В этом случае ритмы развития искусства соотнесены с ритмами развития общества. Одним из вариантов этого типа историзма — социологического или назовем его спенсеровским, — является вариант, разработанный русским мыслителем XIX века К. Леонтьевым. В концепции историзма К. Леонтьева Н. Бердяев улавливал социологический подход. «Подобно Спенсеру, К. Леонтьев хочет найти формулу органического развития общества, — пишет Н. Бердяев, — Спенсера он не знал, когда писал “Византизм и славянство”, но впоследствии прочел и признал, что у них общая исходная точка зрения» (Berdyayev, 2007, 79). С небольшими отклонениями концепция К. Леонтьева разделялась В. Розановым. Так, Розанов писал: «Именно он (К. Леонтьев — Н. Х.) первым понял смысл исторического движения в XIX веке, преодолел впервые понятие прогресса, которым мы все более или менее движемся, и указал иное, чем какое до сих пор считалось истинным, мерило добра и зла в истории» (Rozanov, 1892, 167).

Любопытно сравнить точку зрения по поводу исторического времени М. Кагана с точкой зрения К. Леонтьева, ведь каждый из них пытался отыскать периодизацию одного и того же временного отрезка в европейской истории, а именно, периода, начавшегося с распадом средневековой культуры и заканчивающегося в XIX и в XX веках. Однако если К. Леонтьев делает акцент на XIX веке, то есть на финальном этапе большого временного отрезка в историческом процессе, то М. Каган возвращается к начальному этапу этого процесса — к Возрождению. Как многие другие мыслители, К. Леонтьев пытался понять, какой момент переживает история Запада в XIX веке. Этот момент он пытается выявить, представляя позднюю историю Запада как либерально-эгалитарный процесс, в котором оказался столь гипертрофированным утилитаризм, в том числе, и в отношении к миру, что, кстати, провоцирует активность эстетического поворота. Культ эстетики следует воспринимать как сопротивление нарастающему утилитаризму. Уже Кант эстетический вкус и эстетику вообще противопоставляет интересу.

Естественно, что это распространение утилитаризма К. Леонтьев оценивает негативно, но нас интересует то, что

связано у него с пониманием историзма. Внимание к этой стороне концепции К. Леонтьева важно хотя бы потому, что он опередил Шпенглера, но не только поэтому. Одна из сложнейших задач в построении системной модели художественной культуры, которую М. Кагану пришлось решать, — это проблема историзма. Необходимо понять, как и при каких обстоятельствах наступает кульминационный момент в истории художественной культуры, почему в одних культурах кульминация продолжается длительное время, а в других эта творческая вспышка является кратковременной. Этот вопрос в XX веке продолжают ставить наиболее авторитетные культурологи, например, А. Кребер:

Возвращение к культуре в целом можно с уверенностью сказать, что некоторые модели, порождавшие высокие культурные ценности, были развиты с поразительной быстротой; в других продуктивность столь же быстро истощилась, причем, увядание, видимо, не было стимулировано никакими внешними факторами. Есть и третьи модели — такие, в которых и возрастание, и увядание происходили относительно медленно и постепенно. Точно так же и кульминации: одни — краткие, другие — долговременные (Kreber, 2004, 717).

Как западное общество, так и общество вообще, К. Леонтьев рассматривает, находясь под воздействием естественных наук и прежде всего биологии. Развитие общества по принципу развития биологического организма предстает в дифференциации частей общества, что усложняет достижение единства, однако не разрушает его. В соответствии с логикой К. Леонтьева, развитие общества разворачивается от простого к сложному. В процессе развития общество проходит разные фазы, первоначально эстетическое еще не отделяется и не обособляется от утилитарного. Высший момент в развитии, который К. Леонтьев называет «цветущей сложностью», предполагает и высшую степень сложности, и единство. На этом этапе все индивидуализируется. Если иметь в виду науку и искусство, то здесь возникает множество новых идей и воззрений, и каждая утверждает свою истину.

Но «цветущая сложность» — это только одна из фаз развития, более того, один из кратких его моментов. Так, комментируя положение К. Леонтьева, В. Розанов пишет: «Все, что народ

оставляет после себя вековечного и удивительного в сфере мысли, художественного создания, нравственности или права — он производит в немногие и краткие минуты существования, когда каждая часть в нем надеется еще победить, когда ни одна из них не знает еще о своем завтрашнем поражении и конечной гибели» (Rozanov, 1892, 187). После этого пика развития в общественном организме то, что дифференцировалось, снова возвращается к моменту смешения. Момент смешения предшествовал высшему моменту дифференциации, но он же после момента дифференциации и возвращается. Смешение приводит к ослаблению единства, а, следовательно, к тому, что современные исследователи назовут «надломом», после чего начинается распад общества.

На этой стадии эстетическое снова соединяется с полезным, от которого оно в период «цветущей сложности» оторвалось. Общество как организм движется к «закату», разрозненные части, теряющие самостоятельность, предстают в виде эклектики. Этот финальный период К. Леонтьев называет периодом вторичного смесительного упрощения. Проследивая логику движения мысли К. Леонтьева, Н. Бердяев передает ее так: «Все вначале просто, потом сложно, потом вторично упрощается, сперва уравниваясь и смешиваясь внутренне, а потом еще более упрощаясь отпадением частей и общим разложением, до перехода в неорганическую “нирвану”» (Berdyayev, 2007, 81). Итак, в истории общества К. Леонтьев выделяет три периода: первичной простоты, цветущей сложности и вторичного смесительного упрощения. Выстраивая эту логику, К. Леонтьев находит и место XIX века в истории. У него получается, что в XIX веке Запад переживает тот этап своей истории, который философ обозначает как этап вторичного смесительного упрощения.

Комментируя идеи К. Леонтьева, В. Розанов задает вопрос: в какую фазу вступила Европа с конца XVIII века? и отвечает: в фазу упрощения, смешения форм, исчезновения обособляющих признаков (Rozanov, 1892, 289). Что же касается этапа «цветущей сложности», то Запад пережил его в эпоху Ренессанса как эпоху сильной аристократии, великих людей, возвышающихся над массой, эпоху гениев и святых, а также сильного государства. Так, от финальной фазы определения историче-

ского процесса В. Розанов переходит к исходной точке, то есть к «цветущей сложности» культуры, и этим периодом «цветущей сложности» для него, как и для К. Леонтьева, является Ренессанс. Вот этой исходной точке М. Каган также уделяет перво-степенное внимание, правда, интерпретируя ее уже по-иному.

Ренессанс — это эпоха неравенства сословий и классов. Что касается XIX века, то это эпоха, когда либерально-эгалитарный процесс достигает высшей точки, а вместе с ним разворачивается и процесс вторичного смесительного упрощения. Страсть к равенству и смешению увлекает Запад к «закату». Как и Ф. Ницше, К. Леонтьев считает, что жизнь может быть оправдана лишь эстетически, а вот эстетическая, то есть игровая стихия в XIX веке угасает. Отсюда возникает пессимистический взгляд на историю и на тот период, который К. Леонтьев называет вторичным смесительным упрощением. Распространение утилитаризма и культивирование пользы убивает эстетическое начало, а оно, как мы помним по Й. Хейзинге, есть уже начало культуры, которая в эпоху вторичного смесительного упрощения вступает в фазу кризиса. Собственно, Й. Хейзинга, не используя терминологию Шпенглера, говорит об иссякании в этот период игры, а что это такое, как не «закат» культуры?

По сути дела, в своих выводах по поводу переживаемого Западом момента своей истории К. Леонтьев приходит к тому выводу, который через несколько десятилетий сформулирует Шпенглер. Так, Н. Бердяев заключает: «Леонтьев уже более пятидесяти лет тому назад открыл то, что теперь на Западе по-своему открывает Шпенглер» (Berdyayev, 2007, 81). Таким образом, В. Розанов прокомментировал К. Леонтьева и уточнил некоторые положения его теории. Эти уточнения оказались чрезвычайно существенными. Например, в отношении взаимоотношений между разными культурами, а также особенностей русской культуры. Эти моменты не только приближали наших философов к идеям Шпенглера, которые будут сформулированы позднее, но и объясняли связь идей К. Леонтьева с идеями Н. Данилевского. Н. Бердяев пишет: «Данилевский дает Леонтьеву научный аппарат, которым он пользуется для совершенно своеобразного построения, родившегося из совершенно других внутренних мотивов и интересов»

(Verdyaev, 2007, 72). Любопытно, что эту связь фиксирует и американский культуролог А. Кребер, представляя концепцию Н. Данилевского как отправную точку для новой исторической парадигмы. «Теорию Данилевского называли сухой, прозаической, и в известном смысле она действительно такова. Но в этом и заключается ее сила; а уж внутри заданных ею рамок Шпенглер, Тойнби, Сорокин и мы, все прочие, можем возводить, детально разрабатывать или расширять специальные надстройки» (Kreber, 2004, 879).

Собственно, как и Н. Данилевский, так и К. Леонтьев и В. Розанов уже затрагивали вопрос о логике развития культур и взаимоотношений между ними, составивший значимый раздел будущей науки о культуре, а также об особенностях русской культуры. Касаясь вопроса о том, что каждый народ создает свою уникальную культуру, В. Розанов уточнял: каждый народ не повторяет культуры других народов, а дополняет их. При этом подчеркивалось, что «великие народы выводят каждый свою черту в истории, о которой они обыкновенно ничего не знают при жизни сами, но которую мы находим готовою или выполняем, когда они становятся уже трупом или когда сквозь подробности их жизни мы начинаем разглядывать ее существенный смысл» (Rozanov, 1892, 179). В данном случае подчеркивается мысль о бессознательном творчестве культуры, которая может быть осознана лишь на завершающем этапе. Ведь тело европейской цивилизации начинает разлагаться. Эта тенденция им описывается так: «разрушение внутренней ткани, которая до сих пор проникала в организм Европы и возвращение его к первобытной аморфной массе как продукту всякого разложения» (Rozanov, 1892, 294).

#### 4

Мы так много внимания уделили ретроспекции в исследовании проблемы историзма потому, что эта проблема становится одной из центральных и в построениях истории культуры, и в культурологических аспектах изучения искусства. Само собой разумеется, что все эти вопросы пришлось ставить и при разработке теории и истории художественной культуры как самостоятельной дисциплины. Их пришлось решать и М. Кагану,

причем в ситуации, когда в гуманитарных науках существовали большевистские установки.

Как же эта проблема исторического времени решается в фундаментальном построении концепции истории художественной культуры? Ведь М. Каган вместе со своими единомышленниками не мог этот вопрос не решать. Мало того, он становится центральным.

Сегодня гуманитарные науки оказываются в новой ситуации в связи с развертывающимся культурологическим поворотом. Эстетический и социологический повороты остаются позади. В этих науках уже давно накапливались проблемы, которые можно было разрешить лишь при возникновении новой научной парадигмы. Собственно, и сама концепция теории и истории художественной культуры явилась следствием культурологического поворота. Впервые был обнаружен предмет изучения, который хотя и является искусством, не является предметом искусствоведческого изучения, и также: является культурой, но не является предметом культурологического изучения.

Повторим еще раз: художественная культура — самостоятельный предмет изучения, по отношению и к искусству, и к культуре как предмету изучения. Хотя исторический аспект художественной культуры, кажется, не является открытием позднего времени, тем не менее, может быть, сегодня он является самым непроясненным, самым проблемным и, вместе с тем, самым актуальным. Хотелось бы показать, что ритмы истории художественной культуры заданы ритмами культуры и теми моделями культуры, в контексте которых функционирует искусство.

Как уже говорилось, искусствознание как «нормальная наука» пользуется тем типом периодизации, что связан с историей стилей. Однако Х. Зедльмайр, имея в виду историю искусства как историю стилей, пишет: «Достижения последней (истории искусства как истории стилей — Н. Х.) должны учитываться, но как историческая фаза нашей науки она должна быть закрыта» (Zedl'mair, 1999, 11). Это осознают и представители искусствознания как «нормальной науки». Тем не менее, хотя некоторые искусствоведы постоянно высказываются о возможности построения периодизации другого плана, практически это представляет проблему. История культуры, несомненно,

предлагает такую перспективу, и мы под этим углом зрения рассматриваем концепцию историзма М. Кагана.

Авторитетные культурологи и искусствоведы XX века, вроде Э. Панофского и Й. Хейзинги, давно успели поколебать казавшиеся незыблемыми выделяемые в истории искусства периоды. Этот вопрос был весьма остро сформулирован применительно к Ренессансу и отношению Ренессанса к предшествующим и последующим эпохам в истории искусства. Центральной темой одного сочинения Э. Панофского предстает Ренессанс как феномен, который уже невозможно рассматривать с точки зрения эволюционного развития. Историк искусства решительно заявляет: культура Ренессанса — следствие мутационных процессов (Panofskii, 1998, 142).

Для искусствоведов вопрос о Ренессансе является столь острым потому, что уже в XX веке пришлось решать: продолжает ли человечество существовать в соответствии с той традицией, которая возникла на Западе в XV-XVI веках или же речь идет о новой мутации, а, следовательно, о переходе к какой-то качественно другой культуре? Ведь, скажем, концепция П. Сорокина как раз и аргументирует вопрос о переходности в XX веке к культуре другого типа. Ни К. Леонтьев, ни В. Розанов, ни даже О. Шпенглер не ставили вопроса о переходе к культуре нового типа. На том типе историзма, к которому они тяготеют, лежит печать апокалиптического восприятия истории. Для них история, начавшаяся смесительным упрощением культуры, не предполагает выхода, но лишь катастрофу.

Таким образом, даже если на рубеже XX-XXI веков человечество существует уже в другой культуре, ученым все равно необходимо определиться, и чтобы это сделать, следует снова и снова возвращаться к Ренессансу. Так что для историка искусства проблема Ренессанса все еще остается острейшим вопросом, и именно такой она предстает в концепции М. Кагана. Однако сначала необходимо понять отношения Ренессанса со Средневековьем. В последнее время здесь тоже возник пересмотр уже привычных представлений. Понятно, что М. Каган не мог не отреагировать на эти открытые вопросы периодизации:

Упоминавшийся спор, было ли Возрождение разрывом со Средневековьем или продолжением Средневековья, порожден именно тем, что переходный характер художественной культуры этой эпохи обусловил многие черты сходства с предшествовавшими состояниями искусства (прежде всего, сохранившуюся зависимость от религии — она выражалась и в положении художников, и в традиционной мифологической сюжетике храмовых росписей), но одновременно и радикальное отличие ренессансной живописи от средневековой трактовки тех же сюжетов, не говоря уже о светском творчестве, в котором портрет стал одним из самых значительных жанров ренессансной живописи, графики, скульптуры (Kagan, 2003, 22).

Несомненно, предложенный возглавляемым М. Каганом коллективом ученых проект тоже должен был решать этот вопрос и не мог не решать, ведь речь шла о методологии изучения истории мировой художественной культуры. Так, на страницах выше названного двухтомника и вышедшей позднее индивидуальной монографии М. Кагана «Введение в историю мировой культуры» (Kagan, 2003) возникает понятие, которое можно было бы для данного направления назвать ключевым. Это понятие переходности в истории культуры.

Попробуем прокомментировать те идеи, которые высказаны в коллективной монографии «Художественная культура в докапиталистических формациях» по поводу переходных ситуаций в истории.

Во-первых, М. Каган был убежден, что в истории художественной культуры могут осуществиться далеко не все возможности. Часть таких возможностей в силу каких-то причин и факторов может оставаться нереализованной, этот оставшийся нереализованным потенциал может быть подхвачен и реализован спустя время.

Во-вторых, в истории художественной культуры могут иметь место тупики художественной эволюции, глубокие отступления и возвраты к генетически более ранним состояниям (Kagan, 2003, 22). Этот тезис о возврате в коллективной монографии был проиллюстрирован отступлениями от возникших в искусстве Возрождения новаторских форм. Он пишет:

Высокий Ренессанс как идея во всей ее полноте и целостности был реализован лишь частично. Уже в начале XVI века вновь заявили о себе чисто религиозные начала культуры, протестантизм

и Контрреформация стали крупнейшими событиями в истории религиозного сознания позднего Средневековья. В 1563 году Тридентский собор постановил учредить строгий надзор над церковным искусством и поручить его епископам. Основное обвинение против художников состояло в том, что в их творчестве видели победу формалистического виртуозничества, личного произвола, чистой эстетики над содержанием и «истинным» назначением искусства. Постановлялось изгнать из картин все эротическое, обнажено-чувственное, а музыку строго подчинить религиозным текстам, весь художественный ансамбль церкви превратить в недвусмысленное выражение спиритуальной идеи, предельно функционализировать его в литургическом отношении. Сюжеты, образы, композиции строго упорядочиваются и упрощаются (Kagan, 1984, 93).

Так, Реформацию М. Каган отказывается рассматривать как самостоятельную эпоху в истории и во «Введении в историю мировой культуры» призывает рассматривать лишь как фазу в общем процессе. Принцип возврата он склонен рассматривать широко и готов его находить даже в XX веке, но уже не в религиозных, а в политических формах. Вообще, тут уже напрашивается соотнесение с принципом циклизма, но М. Каган эту возможность не использует, проблему периодизации он решает иначе, однако такой подход был бы весьма плодотворен. Так, казалось бы, завоеванная в эпоху Возрождения свобода личности с наступлением Реформации исчезает:

И действительно, история протестантизма показала, что раньше или позже и с той или иной степенью жестокости он должен был вернуться к подавлению свободы личности в религиозной сфере, вплоть до применения смертной казни к еретикам, ибо любой форме религиозного сознания свойственна абсолютизация своего понимания Бога, а значит, отрицание права личности на свободомыслие. Политическое сознание унаследовало от религиозного этот догматизм, равно как и способы физического уничтожения инакомыслящих, даже в пределах одной и той же идеологической доктрины — так это происходило во Франции в ходе Великой революции в конце XVIII века, а в XX столетии в Советском Союзе и в фашистской Германии (Kagan, 2003, 93).

В-третьих, утверждается, что линейный принцип развития искусства в истории может усложняться и в отдельных случаях не соответствовать линейной логике. Как сказано в этом

коллективном исследовании, линейная последовательность изложения исторической типологии не означает линейности самого исторического процесса. Такой процесс может быть изображен как сложное движение параллельных, сходящихся, совпадающих, расходящихся линий. В конечном счете, в этом движении реализуется восхождение ко все более сложным и высокоорганизованным формам художественной культуры.

В-четвертых, в этой монографии утверждается, что смена типологической модели художественной культуры не происходит мгновенно. Всякий переход начинается, выражаясь лотмановским языком, со «взрыва» и развивается в больших исторических длительностях. Переходная ситуация может происходить в замедленных ритмах, что П. Сорокин демонстрирует на примере XX века.

В-пятых (и это особенно новаторская идея) состояние переходности часто предстает как хаос, но оно может скрывать в себе огромный созидательный потенциал. Процитируем это лаконично сформулированное в коллективной монографии утверждение: «Время, когда прежняя стабильная система ослабевает или разрушается, а следующая еще не установилась, порождает особую открытость, незавершенность, подвижность культурных матриц и оказывается в высшей степени благоприятным для исторического и культурного творчества» (Kagan, 1984, 94).

В конце концов, переходность как частный признак может трансформироваться в определяющий признак культуры. Такой тип культуры можно называть «культурой переходного типа». Скажем, русская культура на рубеже XIX-XX веков является именно культурой такого типа, и ее можно охарактеризовать с помощью лотмановского понятия «взрыв» или понятия «мутация», которое употребляет Э. Панофский. Положение о существовании культур переходного типа авторский коллектив применил к западноевропейской культуре Возрождения. Мысль о том, что художественную культуру Возрождения, как и вообще культуру Возрождения, следует считать культурой переходного типа высказана в четвертой главе, называющейся «Принципы построения исторической типологии художественной культуры» (Kagan, 1984, 95).

Как же понимают авторы данного проекта «переходность»? Вот как в коллективной монографии это понятие проясняется:

Разумеется, в известном смысле любую эпоху в истории человечества можно считать переходной, ибо каждая фаза непрерывно текущего процесса развития есть переход от предыдущего состояния к последующему; однако переходность переходности разнь: одно дело — понимание некоего исторического состояния как постепенного превращения предыдущего в последующее, и совсем другое — выделение особых фаз процесса развития, в которых соединение прошлого и будущего образует самостоятельный этап данного процесса, качественно отличающегося и от предыдущего, и от последующего социокультурных состояний (Kagan, 1986, 9).

Это понимание переходности М. Каганом определяет его видение культуры Возрождения.

## 5

Анализ художественной культуры Возрождения под этим углом зрения является, пожалуй, замечательным открытием, которое должно быть по достоинству оценено. Его можно считать настоящим методологическим прорывом. Представление художественной культуры Возрождения как переходной можно рассматривать значимым методологическим принципом для исследования разных культур. Так, например, заявляется, что к культуре переходного типа можно отнести не только культуру Возрождения, но и культуру античности.

Во-первых, важно понять, какой смысл связывается с самим понятием «Возрождение». Идет ли речь в данном случае лишь о возрождении форм, которые когда-то уже имели место в данной культуре, или вообще в мировой истории, или под этим понятием следует понимать что-то совсем другое, а именно, возникновение чего-то принципиально нового, чего в истории мировой культуры прежде не существовало? Ответ на этот вопрос может быть разным, поскольку он зависит от того, какого принципа историзма исследователь придерживается: исходит ли он из принципа линейности или из принципа цикличности в разворачивании исторического времени. Кроме того, важно отдавать отчет в том, имеет ли это явление отно-

шение исключительно к европейской культуре или под ним следует подразумевать повторяющийся период в процессе художественного развития человечества в мировом масштабе. Этот вопрос М. Каган формулировал так: «Было ли Возрождение явлением всемирного масштаба или же специфической фазой истории Запада?» (Kagan, 1997, 477).

Стоит ли говорить, что этот вопрос весьма значим и для самоопределения русской культуры. Хотя такого Ренессанса в истории России М. Каган, например, не усматривал, по сути, М. Каган ставит те же вопросы, которые уже ставил, как мы убедились, В. Розанов:

Когда же в России Петр Великий начал радикальное преобразование страны, рассчитывая за несколько десятилетий провести ее по пути, который Западная Европа проходила несколько столетий, «русский Ренессанс» не мог сложиться по той простой причине, что в процессе приобщения к достижениям европейской культуры приходилось вбирать и переваривать то, что она осваивала на протяжении четырех веков, — антропоцентризм и гуманизм, рационализм и сенсуализм, барокко и классицизм, сентиментализм и просветительскую идеологию (Kagan, 1997, 478).

В данном случае принцип системного анализа, применяемый научным коллективом, позволяет отвергнуть смысл Возрождения, исчерпываемый лишь возвращением к былым состояниям культуры, в данном случае, к античности. Вопрос о том, как понимать Возрождение, является вовсе не риторическим. Парадокс заключается в том, что если исследователи XIX века, вроде Я. Буркхардта, Ж. Мишле и других ответ на него знали, то, спустя некоторое время, когда о Возрождении появился огромный массив источников, четкое представление о нем было утрачено, что в наше время привело к взаимоисключающим точкам зрения.

Мы уже упоминали исследование Э. Панофского, которое в этом отношении является показательным. Констатируя эту ситуацию, М. Каган объясняет ее так:

Думаю, объясняется это (в данной познавательной ситуации и во многих аналогичных в других областях гуманитарного знания) развернувшимся в XIX-XX веках стремительным

прогрессом аналитического погружения науки в глубины изучаемых явлений, следствием которого был лавинообразный рост информации об элементах исследуемых систем с его оборотной стороной — утратой исходного, часто интуитивного, понимания целостности данных систем (Kagan, 2003, 59).

Естественно, что, ставя вопрос именно таким образом, М. Каган видит выход из этого состояния науки, утратившей четкое представление о предмете. Выходом из этого хаоса накопившихся конкретных знаний об изучаемом явлении для М. Кагана является системность рассмотрения предмета. В связи с этим невозможно не упомянуть о том, что ученый был убежден: в основе принципа системности художественной культуры, в данном случае, художественной культуры Возрождения, лежит отсутствующая в предшествующей культуре, то есть в культуре Средневековья, диалогичность, что означает контакт двух самостоятельных пластов культурного наследия — античного и средневекового, осознаваемых как самостоятельные и завершенные (Kagan, 1986, 7). Это совершенно новое состояние художественной культуры. Новая система могла возникнуть на основе активизации города, становящегося своеобразной лабораторией новой культуры, в которой разворачивается процесс утверждения светского мирозерцания.

Понятно, что с этой точки зрения смысл художественной культуры Возрождения невозможно свести к простому возвращению к культуре античности, тем более, что возвращение к язычеству происходит уже в границах определившейся христианской культуры. А это уже свидетельствует о том, что ни о каком возвращении к античности говорить не приходится. Как был убежден Шпенглер, а мы его точку зрения передаем в истолковании А. Кребера, «это не возрождение античности, а западно-фаустовский сон о воображаемой античности, который был однако скорее магическо-сирийским, чем классическим» (Kreber, 2004, 769).

Принцип системности, применяемый М. Каганом по отношению к художественной культуре Возрождения, дает серьезные результаты в том блоке исследования, в котором говорится о потенциалах этой культуры. Целостность художественной

культуры Возрождения, как, впрочем, и других культур, достигается с помощью выявления характерных для нее свойств и принципов. Так, к таким потенциалам ученый относит познавательный, ценностно-осмысляющий, творчески-преобразовательный (про-ективный), синтетически художественный. Ученый также говорит о коммуникативном потенциале, хотя при этом он оговаривается, уточняя, что понятия «коммуникация» и «общение» не являются синонимами. Поэтому, когда он перечисляет потенциалы художественной культуры, он имеет в виду потенциал общения: обретение культурой Возрождения неизвестных средневековому человеку средств общения, в частности, печатного станка, который приводит к настоящей культурной революции, сопоставимой по своему значению разве что с возможностями письменности.

Понятно, что много внимания М. Каган в связи с Возрождением уделяет художественному потенциалу. В данном случае также фиксируется мутация, ибо, как он утверждает, на смену акустической ориентации религиозной культуры Средневековья в эпоху Возрождения приходит оптическая ориентация, что приводит к выдвиганию на первый план зрения, а это, в свою очередь, приводит к культивированию искусства живописи, что способствует трансформации системы видов искусства. Здесь М. Кагану и потребовался П. Сорокин, констатировавший, что в эпоху Возрождения европейский мир вступил в чувственно-визуальную стадию культуры (Каган, 2003, 78).

Таким образом, характеристику художественной культуры Возрождения, можно рассматривать как пример применения предложенной системной методологии. Если в коллективной монографии системная модель художественной культуры Возрождения как культуры переходного типа изложена лишь пунктирно, то в более поздней авторской монографии М. Кагана «Введение в историю мировой культуры» системный подход к культуре Возрождения изложен более детально. В данном издании эта системная модель обогащена и используемыми новыми понятиями, которые, как признается сам М. Каган, возникли не сразу.

В своей монографии ученый пытается обосновать всю уникальность и сложность культуры Возрождения как культуры

переходного типа, развертывающейся на протяжении нескольких столетий. В этой монографии ученый вызывает к жизни и аргументирует совершенно необычное понятие переходности, развертывающейся в больших исторических длительностях, которым искусствоведы пока не пользуются. В таком понимании переходности культура Возрождения оказывается лишь одним из этапов, а именно, начальным этапом. И если мы этот этап сводим к самостоятельной эпохе, вырывая ее из процесса, это приводит к вульгарному результату. Здесь уже на саму культуру Возрождения ученый смотрит лишь как на один из этапов перехода в Европе от культуры традиционного типа к культуре, которую он позднее назовет персоналистической. Такое определение типа культуры, начало которой положено Возрождением, является поздним. Касаясь характеристики этого типа культуры в более ранних своих работах, например, в университетском курсе лекций, он эту культуру называл инновационной или личностно-креативной (Kagan, 1997, 476).

Применительно к Возрождению понятие переходности у него употребляется в отнюдь не банальном смысле. В одном месте М. Каган эту переходность приравнивает даже к некогда имевшему место в истории переходу к «осевому» времени. Так, опираясь на исследование Л. Баткина, посвященное культуре Возрождения, М. Каган вслед за ним формулирует: та всемирно-историческая переориентация, что произошла в эпоху Возрождения, по своей значимости сопоставима лишь с «осевым» временем возникновения древних цивилизаций (Kagan, 2003, 70). Пытаясь проследить процесс переходности в истории, М. Каган приходит к выводу о том, что явление, которое мы называем Возрождением, на самом деле не является каким-то обособленным и изолированным явлением, которое и можно назвать переходным. Получается, что Возрождение — это лишь начальный период в переходе, длящемся несколько столетий. Смысл же этого перехода им обосновывается как переход от традиционалистской культуры к культуре персоналистской.

В связи с этим нельзя не отметить, что, хотя представленная М. Каганом парадигма совсем другая, нежели у П. Сороки-

на, тем не менее, созвучность идей этих ученых в некоторых пунктах, несомненно, присутствует. Присутствует она потому, что ученые пытаются рассматривать культуру в больших длительностях исторического времени. Правда, по П. Сорокину переход к культуре персоналистского типа в XX веке оказывается проблематичным. Следует отметить, что постановка проблемы М. Каганом смягчает все те вопросы, которые в науке XX века обострились в связи с необходимостью найти место Возрождения в истории культуры. Обострились эти вопросы и в связи с началом Возрождения, ведь известно, что некоторые исследователи отказываются от резкого проведения границ между Средневековьем и Возрождением. Так, например, пытаюсь разглядеть элементы культуры Возрождения еще в Средневековье, Э. Панофский употребляет понятие «малого Ренессанса». Много внимания этому вопросу уделяет А. Лосев.

Но не менее острым вопросом оказывается и установление финала Возрождения. По мнению некоторых исследователей, вопрос о конце Возрождения оказывается еще более сложным, чем вопрос о его начале. В концепции М. Кагана эти вопросы теряют остроту, у него получается, что Возрождение и Просвещение — это не самостоятельные периоды в исторических процессах, как это часто представляется и рассматривается, а лишь самые яркие точки в едином процессе, которые почему-то изучались как самостоятельные. Согласно М. Кагану, если то, что мы называем Возрождением, является начальным периодом в процессе перехода от культуры традиционалистской к культуре персоналистской, то Просвещение оказывается завершающим периодом в этом переходе. «Получается, — пишет М. Каган, — что переходным состоянием в истории европейской культуры было не одно Возрождение, а более длительный период, включающий еще два века — время подготовки и расцвета культуры Просвещения» (Kagan, 2003, 23).

То, что мы называем Возрождением, — это только начало процесса, а начало таким переходным эпохам кладет то, что Ю. Лотман называл «взрывом», а Э. Панофский — «мутацией». Возрождение и было таким «взрывом», такой «мутацией». П. Сорокин это называет рождением культуры чувственного

типа. Пытаясь аргументировать эту концепцию, М. Каган вынужден признать, что до некоторого времени он придерживался другого взгляда. «Таким образом, — пишет он, — корректируя свои собственные представления 80-90-х годов, я прихожу к выводу, что переходный этап в истории европейской культуры Нового времени не ограничен временными рамками Возрождения, но охватывает и XVII, и XVIII столетия, завершаясь Просвещением» (Каган, 2003, 25). Но, включая момент возникновения новой культуры в эпоху Возрождения в более длительный процесс, ученый все же рано или поздно должен был поставить вопрос о распаде этой культурной модели, а, следовательно, ему пришлось бы решать вопрос о том, как называть более близкую нам историческую эпоху, начавшуюся с рубежа XVIII-XIX веков. Ту эпоху, которую К. Леонтьев называет «вторичным смесительным упрощением», а Шпенглер — финальной эпохой европейской культуры или эпохой цивилизации.

При рассмотрении Возрождения как части общего переходного процесса, М. Каган находит определение XVII веку, которому прежде исследователи не могли найти места в истории, то есть обозначить его таким же ярким названием, как это произошло с Возрождением и Просвещением. Это столетие некоторые исследователи называют то эпохой барокко, то эпохой Контрреформации. Но ни то, ни другое за XVII веком так и не закрепилось, ибо не было адекватным. С этим неудобством искусствоведы постоянно сталкиваются. Об этом в свое время писал Ю. Виппер (Vipper, 2007, 14). В своей монографии XVII век М. Каган связывает со второй и очень противоречивой ступенью перехода в больших исторических длительностях. Он пишет:

XVII век — самый неопределенный период в истории Европы Нового времени. Как уже отмечалось, предшествующее состояние ее культуры и последующее изначально получили содержательные имена: Возрождение и Просвещение — понятие же «Семнадцатый век», на что в свое время обратил внимание исследователь европейской литературы этой эпохи Ю. Б. Виппер, не включает в себе прямого указания на ведущие черты, на смысл общественной и идеологической жизни эпохи, которую оно обозначает, справедливо считая это не случай-

ным, «по-своему знаменательным». Знаменательно и то, что попытки дать XVII столетию культурологическое имя оказывались безуспешными — не получило всеобщего признания рожденное в немецком искусствознании его определение «Век барокко», как ни соблазнительно было с помощью данного понятия в его убедительной вельфлиновской трактовке покончить с неопределенностью и поднять такое «промежуточное» столетие на квалификационный уровень XVI и XVIII. Но он оказался столь сложным, пестрым, противоречивым, что не укладывался ни в одно однозначное определение, и это касается не только его искусства, но и философской мысли, и политической, и отношения к религии, и его этического и эстетического сознания (Kagan, 2003, 107).

Казалось бы, XVII век выпадает из исторического процесса и не имеет отношения к Возрождению. На самом деле, как утверждает М. Каган, это не выпадение, а реальность нелинейного времени, в контексте которого разворачивается переход. Констатируя противоречивость культуры XVII века, М. Каган вообще приходит к необходимости этот период обозначить «переходом внутри перехода», что подчеркивает хаотичность и распад ренессансной целостности, но, тем не менее, не означает разрыва с Возрождением (Kagan, 2003, 113). М. Каган доказывает, что понять культуру XVII века можно, лишь соотнося его, с одной стороны, с Возрождением и Реформацией, а, с другой, с Просвещением. Вообще, связь XVII века с Возрождением обычно игнорировалась, а вот как видит место XVII века в общем процессе М. Каган:

...Возвращаясь к проблеме переходного характера рассматриваемого нами этапа истории европейской культуры, замечу, что если большинство ученых признают таковым Возрождение, то характер следующего за ним XVII века остается неясным: совершенно очевидно, что европейская культура не только не обрела в нем качественной определенности, но безмерно обострила противоречия между всеми ее подсистемами — художественной, философской, религиозной, политической — и внутри каждой из них. Этот век противоположен предыдущим, ренессансным XV и XVI, общим драматизмом, конфликтностью и, как следствие, утратой оптимистически-гармоничного ощущения единства мира и человека, а также его, человека, телесно-духовной цельности; вместе с тем, в других существеннейших отношениях культура этого века оказалась прямым продолжением Возрождения, что особенно

отчетливо видно в творчестве таких художников, как Шекспир, Микеланджело, Тициан, которые, выйдя за пределы Возрождения, связали оба исторических состояния культуры (Kagan, 2003, 32).

Как доказывает М. Каган, все эпохи в истории искусства, которые уже как бы получили обозначение, принятое на вооружение историками искусства, в новой перспективе рождения и становления персоналистской культуры, приоткрывают новые, неожиданные смыслы. По сути дела, все они выстраиваются в новой последовательности как ступени в истории становления персоналистской культуры. Это, конечно, новая интерпретация истории художественной культуры, проблема заключается в том, насколько долговечной является эта самая персоналистская культура? и не колеблют ли эту возникающую культуру те катастрофы, что произошли уже в XX веке и, возможно, еще будут иметь продолжение в настоящем и будущем? Все-таки обойти те острые вопросы, которые были поставлены уже К. Леонтьевым и В. Розановым, не удастся. Вот и у П. Сорокина культура, к которой человечество в XX веке движется, вовсе не связана с процессами индивидуализации, а, следовательно, она регрессирует к коллективным ценностям, недаром некоторые XX век называют «Новым Средневековьем». Но М. Каган такой логики не допускает, может быть, поэтому еще в его концепции истории мировой культуры столь незначительное место занимает Восток.

М. Каган демонстрирует восторг перед культурой персоналистского типа. И она, конечно, того заслуживает:

Наконец, четвертое состояние — сама европейская цивилизация, в которой складывался новый исторический тип культуры, зародившийся в городах позднего Средневековья и ставший культурной революцией такого масштаба, каких еще не знала история, ибо он разрушил казавшийся непоколебимым былой фундаментальный принцип человеческого мышления, поведения и деятельности, противопоставив власти традиций право индивида самостоятельно выбирать ценности, идеалы, правила деятельности и поведения. Тем самым индивид обретал качества личности, и культура из традиционалистской становилась персоналистской, что придало ей основанный на реализации творческого потенциала личности инновационный динамизм» (Kagan, 2003, 9).

Таким образом, мы вслед за М. Каганом разобрались в новой логике развертывания истории художественной культуры и в тех смыслах, что при таком рассмотрении возникают. Остается разобраться в том, как назвать тот тип времени, который характерен для реальности культур переходного типа. Трудно согласиться с тем, что в данном случае поможет историзм, используемый еще Гегелем, который исходил из принципа линейности. Однако в том и дело, что предлагаемый М. Каганом принцип историзма вовсе не вытекает из гегелевской концепции историзма, хотя бы потому, что начавшаяся с рубежа XIX-XX веков переходность демонстрирует не последовательность намеченных Гегелем фаз (символической, классической и романтической), а их одновременность, чем, например, можно объяснить столь значимую для культуры XX века реабилитацию символических форм мышления в таком художественном направлении этого времени как символизм (Khrenov, 2016, 63).

Такой одновременности Гегель явно не предвидел, но ведь очевидно, что ситуация, связанная со смесительным упрощением культуры, способствовала взрыву архаики, что не могло не проявиться в искусстве. Не случайно при аргументации предложенной концепции истории художественной культуры к Гегелю М. Каган уже не обращается. Ведь Гегель не уделял внимания тем тупикам художественной эволюции, глубоким отступлениям и возвратам к генетически более ранним состояниям, о чем можно прочесть в коллективной монографии. Не уделял внимания потому, что она противоречит тому принципу, который для Гегеля оказывался единственно возможным и приемлемым, а именно, принципу линейности.

Гуманитарные науки XX века давно проявили интерес к альтернативному принципу историзма, а именно, к циклическому принципу. Этот принцип особенно значим при разработке проблематики истории культуры. В XX веке, например, этот принцип плодотворно использовался тем же П. Сорокиным, который под допускаемыми М. Каганом тупиками художественной эволюции, отступлениями и возвратами к генетически более ранним состояниям разглядел реальность альтернативного принципа в историческом времени. Современные историки все больше

ощущают потребность в анализе именно циклической логики, так Ж. Ле Гофф пишет:

Западная историческая мысль была внезапно поражена кризисом прогресса — понятие, которому был нанесен урон мерзостями XX века, хорошо известными нам благодаря средствам массовой информации — новому источнику исторической документации, — следовало бы перестать гордиться линейным по своему характеру непрерывным и глобальным прогрессом, воплощенным прежде всего в производящих впечатление достижениях науки и технологии, когда мы движемся от Гулага к пыткам, от нацистских лагерей смерти — к апартеиду и расизму, от ужасов войны — к ужасам голода. Лучшее знание обществ всех континентов, в том числе, принадлежащих к третьему миру, и их истории позволит покончить с мыслью о существовании единственной модели развития человеческих обществ» (Le Goff, 2013, 63).

Но если время в новой концепции историзма у М. Кагана не относится к традиционному эволюционизму, выражающему установки позитивизма в Новое время, как и не является линейным, как же все-таки М. Каган называет время, в котором разворачиваются процессы становления культуры переходного типа? у М. Кагана взгляд на время, в котором разворачивается функционирование культуры переходного типа, является новаторским. Он называет этот тип времени нелинейным. Радикальные преобразования культуры в Европе XV-XVIII веков он рассматривает как многосторонние и многоуровневые. Логика нелинейного времени особенно проявляется во взаимоотношениях между Возрождением и Реформацией. Это явления одного и того же историко-культурного процесса, но явления антагонистические. Как таковые они в существующей исследовательской практике рассматривались вне связей друг с другом. Ученый делает акцент на связи между ними, ведь они — проявления одного и того же процесса, но процесса нелинейного. Практику обособленного, далекого от системности исследования явлений М. Каган критикует:

Историки обычно исследуют Ренессанс, Реформацию и республиканизацию разрозненно в связи с тем, что обладавший еще в XIX веке под влиянием позитивизма эмпирико-аналитический подход ограничивает исследование

единичными фактами, неизбежно их при этом изолируя от смежных, а на связи с ними обращает внимание только тогда, когда они имеют предметно выраженный характер, суть проблемы однако не в том, что «итальянское Возрождение и гуманизм повлияли на идеологию и политическое движение протестантизма», а в том, что независимо от наличия или отсутствия прямых связей этих процессов, как и взаимодействия того и другого со становлением республиканско-демократического строя в нескольких европейских странах, это были разные проявления нелинейного хода развития человечества на пути, говоря традиционным языком историков, от Средневековья к Новому времени (Kagan, 2003, 15).

Такой представляется М. Кагану и возглавляемому им авторскому коллективу принцип историзма, в соответствии с которым исследуется история художественной культуры.

## REFERENCES

- Berdyaev, N. (2007). *Konstantin Leont'ev. Ocherk po istorii russkoi religioznoi mysli. Aleksei Stepanovich Khomyakov* [Konstantin Leont'ev. Essay on the history of Russian religious thought. Aleksei Stepanovich Khomyakov]. M.: AST. (in Russian)
- Dvorzhak, M. (2001). *Istoriya iskusstva kak istoriya dukha* [History of art as a history of the spirit]. SPb.: Akademicheskii proekt. (in Russian)
- Kagan, M. (1972). *Morfologiya iskusstva* [Morphology of art]. L.: Iskusstvo. (in Russian)
- Kagan, M. (Ed.) (1984). *Khudozhestvennaya kul'tura v dokapitalisticheskikh formatsiyakh* [Art culture in pre-capitalist formations]. L.: Izdanie Leningradskogo universiteta. (in Russian)
- Kagan, M. (Ed.) (1986). *Khudozhestvennaya kul'tura v kapitalisticheskom obshchestve* [Art culture in capitalist society]. L.: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (in Russian)
- Kagan, M. (1997). *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a philosophical science]. SPb.: Petropolis. (in Russian)
- Kagan, M. (2003). *Vvedenie v istoriyu mirovoi kul'tury* [Introduction to the history of world culture] (Vol. 2). SPb.: Petropolis. (in Russian)
- Khrenov, N. (2013) *Sotsiologicheskie issledovaniya teatra v kontekste stanovleniya sotsiologicheskogo i kul'turologicheskogo znaniya* [A sociological study of theatre in the context of the formation of sociological and cultural knowledge]. In *Teatr i publika. Opyt sotsiologicheskogo issledovaniya 1960-1970-kh godov* [Theatre and the audience. Experience of sociological research of the 1960s-1970s] (12-37). M.: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya. Kanon-Plyus. (in Russian)

- Khrenov, N. (2016). Kul'tura na rubezhe XIX-XX vekov: simbolizm na fone transformatsii sistemy vidov iskusstva [Culture at the turn of the XIX-XX centuries: symbolism against the background of transformation of the system of arts]. In *Epokha simbolizma: vstrecha literatury i iskusstva* [The era of symbolism: the meeting of literature and art] (63-123). M.: Azbukovnik. (in Russian)
- Kreber, A. (2004). *Izbrannoe: Priroda kul'tury* [Selected works: The nature of culture]. M.: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (in Russian)
- Lebon, G. (1898). *Psikhologiya narodov i mass* [Psychology of Peoples and Masses]. SPb.: Izdatel'stvo F. Pavlenkova. (in Russian)
- Le Goff, Zh. (2013). *Istoriya i pamyat'* [History and memory]. M.: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (in Russian)
- Panofskii, E. (1998). *Renessans i «renessansy» v iskusstve Zapada* [Renaissance and "Renaissance" in the art of the West]. M.: Azbuka-klassika. (in Russian)
- Rozanov, V. (1892). Esteticheskoe ponimanie istorii. Teoriya istoricheskogo progressa i upadka [Aesthetic understanding of history. The theory of historical progress and decline]. In *Russkii vestnik* [Russian Herald] № 3 (270-298) M.: Universitetskaya tipografiya M. N. Katkova. (in Russian)
- Vipper, Yu. (1969). O "semnadsatom veke" kak osoboii epokhe v istorii zapadnoevropeiskikh literatur [The "seventeenth century" as a special era in the history of Western European literature]. In *XVII vek v mirovom literaturnom razvitii*. [17th century in the world literary development] (11-60). M.: Nauka. (in Russian)
- Zedl'mair, Kh. (1999). *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and truth. On the theory and method of art history]. M.: Iskusstvoznanie. (in Russian)

## НИСПРОВЕРГАТЕЛЬ МИРОВОЗЗРЕНИЙ: ОБОСНОВАНИЕ АЛОИЗОМ РИЛЕМ ЗАДАЧ НЕНАУЧНОЙ ФИЛОСОФИИ

АЛЕКСАНДР ЛЬВОВ

*Александр Александрович Львов* — кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры онтологии и теории познания Санкт-Петербургского государственного университета, Россия.

*E-mail:* a.lvov@spbu.ru

Автор статьи акцентирует внимание на вопросе о роли философии в обосновании мировоззрения, который обсуждает Т. А. Акиндинова в своей докторской диссертации. На примере творчества неокантианца Алоиза Рилья рассматривается драматичная история признания необходимости и обоснования ценностного аспекта в философии как пути к формированию цельного мировоззрения. По мнению автора, поиски неокантианца А. Рилья заостряют сформулированную самим Кантом проблему разорванности мира на две составляющих (царство природы и царство свободы) и выявляют те характеристические свойства дискуссии о целостности мировоззрения, которые происходили внутри неокантианского лагеря. В популярной форме А. Риль неоднократно излагал свои взгляды на предмет философии и ее задачи. Свои положения он обосновывал в печатных работах, причем на протяжении всей своей академической деятельности Риль по существу их не менял, а только развивал и разрабатывал. В данной статье обсуждаются те произведения, в которых А. Риль высказывает свои взгляды на двоякую природу философии и стоящие перед ней задачи. На основании анализа источников предпринята попытка восстановить основные линии рассуждения знаменитого неокантианца о месте философии в системе наук и проследить аргументативную основу его тезиса о том, что научная философия не должна заниматься созиданием мировоззрения. Анализируется и то, как А. Риль обосновывает значимость ненаучной

философии, каким образом проект по созданию мировоззрения в смысле системы знаний решается в эстетическом ключе.

*Ключевые слова:* неокантианство, Алоиз Риль, мировоззрение, научная и ненаучная философия, аксиология

## **THE SUBVERSIVE OF WORLDVIEWS: ALLOIS RIEHL'S FOUNDATION OF THE TASKS OF NON-SCIENTIFIC PHILOSOPHY**

***Alexander Lvov***

PhD in Philosophy.

St.Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* a.lvov@spbu.ru

The paper focuses on the issue of the role of philosophy in foundation of the worldview, which Tatyana A. Akindinova profoundly examines in her doctoral thesis. On the example of a famous Neo-Kantian Alois Riehl the paper traces a dramatic history of acknowledgement of necessity and foundation of the axiological aspect in philosophy as a way to formation of a complete worldview. The author considers that the research of this Neo-Kantian philosopher exacerbates the classical problem put by Kant himself, namely that our world is divided into two realms: the one of nature, and the one of freedom, and by that it reveals the characteristics and specialties of the discussion on worldview, which took place within the Neo-Kantian party. Alois Riehl numerously delivered his points of view on the subject-matter of philosophy and its tasks in popularly. The tenets he declared in his lectures and official addresses he also supported in his published papers, and throughout his academic career he never changed his views in general, but elaborated in particular. The author focuses upon several papers, where Riehl demonstrates his position concerning the two-fold nature of philosophy and the tasks he faces with. Analyzing the sources, the paper reconstructs the main ways of the famous Neo-Kantian's speculations about the philosophy's place in the system of sciences, and revisits the argumentation of his proposition that the scientific philosophy should not deal with elaboration of the worldview. Moreover, it is demonstrated, how A. Riehl founded the importance of non-scientific philosophy as well, and learnt, how the project of the worldview in sense of the system of knowledge could be realized in the aesthetic way.

*Key words:* Neo-Kantianism, Alois Riehl, worldview, scientific and non-scientific philosophy, axiology

Татьяна Анатольевна Акиндинова известна своими исследованиями неокантианской традиции как в эстетическом, так и в историко-философском ключе. Ее докторская диссертация «Проблема целостности мировоззрения в немецкой философии и эстетике XIX-XX вв.», написанная в 1991 году, представляет собой образцовый опыт анализа историко-философского материала в рамках традиции немецкоязычной мысли указанного периода. Это диссертационное исследование Т. А. Акиндиновой гармонично подчинено единой цели: выяснить, какие эпистемологические и эстетические установки были предложены представителями Марбургской и Баденской школ неокантианства, а также «философии жизни» (В. Дильтей) и «новой онтологии» (М. Хайдеггер, Н. Гартман) для возникновения мировоззрения как целостного проекта.

Нам хотелось бы сосредоточиться на четвертом из выносимых на защиту тезисов докторской диссертации Т. А. Акиндиновой:

Понимание искусства как единственного адекватного выражения духовной целостности человека (в «философии жизни» В. Дильтея), созидающего языком поэзии «проект» собственного бытия — «онтологическую возможность» (в экзистенциализме М. Хайдеггера), с позиций критики классического идеализма плодотворно ставило вопрос о роли философии в обосновании мировоззрения, хотя это обоснование в результате оказалось не свободным от тенденции к аналогии мифа как образца целостного сознания (Akindinova, 1991, 10).

В самом деле, после Канта в философии возникает проблема того, как может быть реализован проект мировоззрения в его целостности. Поскольку целостность эта обуславливается возможностью и требованием представить ансамбль наук в качестве системы, то философия оказывается такой областью знания, которая и могла бы предложить адекватное решение мировоззренческой проблемы.

Однако здесь возникает вопрос: каково эпистемологическое основание, на котором мировоззрение может разместиться как систематический проект? — Ведь, с одной стороны, пример такой всеобщей системы мира дал Гегель; но дело в том, что его система зиждилась на пантеистическом по существу

положении об «одиссее» мирового разума на различных ступенях самопознания. Неокантианцев, знакомых с успехами положительной науки середины и начала второй половины XIX в., подобные натурфилософские построения удовлетворить не могли<sup>1</sup>. С другой стороны, краеугольным камнем кантовской философии оставалась проблема человека, антропология с прагматической точки зрения, что позволило исследователям говорить об «антропологическом измерении» кантовской философии уже в отношении принятых Кантом гносеологических установок (Рогов, 2010, 118). Марбургцы пытались решить эту задачу, доставшуюся в наследство от философского критицизма, сближая антропологию с этикой, в то время как представители Баденской школы — обоснованием философского учения о ценностях (Dmitrieva, 2010, 380).

Т. А. Акиндинова справедливо связывает обозначенную дилемму с проблематикой, которая имела уже в учении Канта: исследовательница подчеркивает, что кенигсбергский мыслитель критически воспринимал тезис философов-просветителей о человеке как в первую очередь о носителе разума, и, следовательно, как о таком субъекте, который осуществляет свою связь с миром по преимуществу в теоретико-познавательном ключе. В этом смысле, выдвижение на передний план мировоззрения как проекта по созданию системы наук было закономерным требованием времени, и состояло оно еще и в том, чтобы разрешить проблему двойственности субъектного и объектного принципов обобщения философского знания о мире, которым соответствовали активно применяемые в философском исследовании рациональный и эмпирический подходы. Важно отметить, что подобным образом свою задачу видели и другие исследователи, предшествовавшие традиции неокантианства; однако

Если для старшего поколения интерпретаторов Канта было характерно критическое заимствование и истолкование отдельных положений кантовской философии для обоснования собственных концепций, то теперь [у неокантианцев. — А. Л.] главной задачей провозглашается реконструкция системы Канта в целом — на основе разработки и переосмысления транс-

<sup>1</sup> См. Ril', 2011; Dyuring, 1894.

цендентального метода, примененного в трилогии «Критик», и преодоления кантовского дуализма между теоретическим и практическим разумом (Akindinova, 1991, 116).

В диссертации Т. А. Акиндинова проанализировала стратегии преодоления этого дуализма, предложенные Г. Когеном, Г. Риккертом, а также сторонниками онтологического поворота — Н. Гартманом и М. Хайдеггером. Нам хотелось бы внести свою лепту в эту дискуссию и предложить рассмотреть в качестве аргумента учение Алоиза Рилья<sup>2</sup>, который на протяжении всей своей академической деятельности решительно отрицал притязания философии на выполнение мировоззренческой задачи. С нашей точки зрения, этот аргумент весьма показателен в том смысле, что он заостряет классическую кантовскую проблематику разорванности мира на царство природы и царство свободы, и выявляет те характеристические свойства дискуссии о целостности мировоззрения, которые происходили внутри неокантианского лагеря.

Интересно отметить, что именно этот «поход против мировоззрения», провозглашенный и обоснованный А. Рилем, оказался наименее исследован во всем его творчестве. Например, в замечательной коллективной монографии о неокантианстве, где, кстати сказать, глава об эстетике Г. Когена написана Т. А. Акиндиновой (Akindinova, 2010), в разделе, посвященном А. Рилью, рассматриваются исключительно его гносеологические взгляды. Как эпистемолог и логик Риль представлен в сборнике «Философия в систематическом изложении»<sup>3</sup>. На теоретико-познавательных проблемах его философии сосредоточились и зарубежные исследователи: весьма показательно, что в капитальном труде по неокантианской философии проф. Фредерик Бейзер составил главу о творчестве Рилья из десяти параграфов, лишь один из которых освещает проблемы мировоззрения (Beiser, 2014, 531-572)! а ведь современникам Алоиз Риль был известен как вдохновенный ниспровергатель мировоззренческих установок всякого философского творчества, и в своих публичных выступлениях он

<sup>2</sup> Алоиз Адольф Риль (Alois Adolf Riehl) — 1844-1924.

<sup>3</sup> См. Anashvili, Pogorelskiy, 2006.

настаивал на разграничении двух видов философии — научной и ненаучной, причем всевозможные мировоззренческие и этические проблемы неустанно связывал с этой последней.

Однако в такой ригористичной позиции заключался известный драматизм интеллектуальных поисков нашего философа. Если в первой половине своей жизни Риль стремился к строгому постижению эпистемологических оснований истинного знания, достичь которое, как он считал, способна лишь положительная наука, то на рубеже веков его интерес все больше смещался в сторону «ненаучной философии» — в сферу этических и мировоззренческих проблем. Забегая вперед, скажем, что Риль до самой своей смерти так и не смог разрешить этой дилеммы строгого различения научной и ненаучной философии; его друг по Фрейбургу, философ Генрих Риккерт свидетельствовал, что в конце жизненного и творческого пути его коллегу Риль интересовали проблемы ценностей и организации ценностей в систему, а задачу философии он видел в том, чтобы «наше знание о ценностях и их системах довести до понятийной ясности» (Riehl, 1914, 63)<sup>4</sup>. Принимая во внимание это обстоятельство его философского творчества, взгляды на статус мировоззренческой философии Алоиза Рилья, этого блестящего *enfant terrible* неокантианской традиции, с нашей точки зрения, заслуживают пристального внимания.

В инаугурационной лекции 1883 г. «О научной и ненаучной философии» (*Ueber wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Philosophie*)<sup>5</sup> Алоиз Риль в популярной форме изложил свои взгляды на предмет философии и ее задачи. Озвученные тогда положения высказывались им и в других произведениях, причем на протяжении всей своей академической деятельности Риль по существу их не менял, а только развивал и обосновывал. Мы сосредоточимся на нескольких произведениях, в которых А. Риль высказывает свои взгляды на двоякую природу философии и стоящие перед ней задачи. Кроме названной речи 1883 г., в их число входит цикл из восьми прочитанных им докладов, которые были опубликованы под названием

<sup>4</sup> См. Также: Campo, 2006, 467-468; Beiser, 2014, 571.

<sup>5</sup> Тогда же текст этой лекции был опубликован отдельной брошюрой. Перевод на русский язык был осуществлен в 1901 г.

«Введение в современную философию» (*Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart. Acht Vorträge*). Также интересен для нас второй том его сочинения «Философский критицизм и его значение для положительной науки. История и метод философского критицизма» (*Der philosophische Kritizismus und seine Bedeutung für die positive Wissenschaft, Geschichte und Methode des philosophischen Kritizismus*, 1876)<sup>6</sup>, в котором подробно обосновывается разведение двух типов философии и прослеживается их развитие в истории мысли. Наконец в своей речи «Призвание философии сегодня» (*The Vocation of Philosophy at the Present Day*), произнесенной в Принстонском университете в 1913 г., мы обнаруживаем некоторые существенные дополнения, касающиеся отношения Рилья к задачам философского творчества в поздний период его академической деятельности. На основании указанных источников мы попытаемся реконструировать насколько возможно полно основные линии рассуждения знаменитого неокантианца о месте философии в системе наук и проследим аргументативную основу его тезиса о том, что философия не должна заниматься созиданием мировоззрения.

С точки зрения Алоиза Рилья, философия бывает двоякой — научной и ненаучной. Философия первого типа сама по себе является наукой, и ее задача заключается в критике человеческого познания. Здесь Рилья идет вслед за Кантом, считая, что именно научное обоснование познания и его границ является единственной достойной целью исследования для научной философии. Что же касается ее предмета, то им выступает продукт познавательной деятельности человека, в котором, как в зеркале, отражается человеческий разум. Таким продуктом Рилья провозглашает саму науку. Он убежден, что после того, как натурфилософские проекты первой половины XIX в., игнорировавшие реальное положение дел в эмпирических областях знания, потерпели поражение и были признаны под давлением критики несостоятельными, уже невозможно проходить мимо успехов и достижений положительных

---

<sup>6</sup> На русском языке это сочинение опубликовано под названием «Теория науки и метафизика с точки зрения философского критицизма» (Riehl, 1887). В нашей статье ссылки даются именно на это издание.

дисциплин. Подобно Канту, он ограничивает сферу деятельности разума человека вселенной опыта, в рамках которой производством достоверного знания занимаются естественные науки, а философия играет роль их методологического обоснования, уступая им свои привычные притязания на разработку цельного знания о мире. Следовательно, философия как наука оказывается *философией науки*, и отходит на позиции вспомогательной методологической области по отношению к выдвинувшемуся на передний план естествознанию (Riehl, 1914, 58-59).

В известном смысле правильно было бы даже сказать, что наука противостоит философии — но не по содержанию своему, а по форме. Дело в том, что философию Риль понимает как «и по приемам, и по духу синтез в науке» (Ril', 1887, 100). Соответственно, ее стремление к мировоззренческим построениям и созиданию системы знаний необходимо силами положительных наук подчинить скрупулезному и последовательному изучению фактов. Он высказывается об этом весьма однозначно: «...ни одна так называемая философская система не смогла позволить себе господства над наукой. Что метафизическая система всегда только и обещает и не выполняет никогда, чего ей хочется и что ей не под силу, то действительно достигается постройкою научных систем» (Ril', 1887, 101). Риль говорит об этом в связи с натурфилософскими системами Гегеля и Шеллинга, имея, однако, в виду, что и у них есть свои сторонники. Тем не менее, важно понимать, что хотя наука и дает более обоснованный взгляд на мир, но вырабатывает его постепенно, в процессе длительного позитивного исследования.

Впрочем, у философии есть и другая, ненаучная ипостась, и главной ее задачей является как раз целостное объяснение мира. Когда в Древней Греции впервые начали задаваться вопросами о природе и законах мироздания, когда первые мыслители только предпринимали попытки теоретического познания вселенной, тогда философия, по мнению Риля, играла именно ту роль, которую теперь, в Новое время, играет наука. Ведь именно эллинские натурфилософы стимулировали наблюдение за протекающими в окружающем мире процессами, хотя и не дошли до того, чтобы придать своим изысканиям характер эмпири-

ческого исследования. В этом отношении мы можем говорить о греческой философии не только (да и по меркам новоевропейского знания, не столько) как о науке, но и как о такой дисциплине, которая формулировала мировоззренческие установки античных интеллектуалов. Полноты объяснения мира с чисто теоретических позиций было вполне достаточно для создания всеобщей картины природы и места человека в нем, а поэтому всякая философия оказывалась творчеством одного человека, вслед за которым и шло большее или меньшее количество последователей. На этот последний пункт следует обратить особое внимание — позднее мы к нему вернемся.

Таким образом, для философии докритического периода — а критицизм в философии Риль связывал с именами Джона Локка, Давида Юма и Иммануила Канта (Ril', 1904, 77) — принципиально важна была фигура «схоларха», главы философского направления. Важно помнить, что, согласно мысли Рилья, у философии нет задачи произвести на свет всеобщую объяснительную модель мира, и натурфилософские штудии классиков немецкого идеализма поэтому вполне закономерно оказались несостоятельными. Дело заключается в другом: в то время как наука сама может произвести цельное знание о мире как грандиозной системе опыта, в которой действуют законы и принципы, поддающиеся рациональному и эмпирическому познанию, на долю ненаучной философии выпадает разработка ценностей и принципов поведения человека, что и делает ее совершенно необходимым элементом философского творчества. В одном месте он поэтически высказывается об этой задаче современного ансамбля знаний: «Если мы мысленно окинем взором общее положение современной науки, то мы должны будем сказать, как это ни покажется парадоксальным: никогда еще не было в развитии науки такой философской эпохи, как современная. [...] Мы переживаем эпоху синтетической науки, а слово “синтетический” — синоним для слова “философский”» (Ril', 1904, 187). Только с субъективной или только с объективной стороны условий опыта найти нельзя (Ril', 1887, 93); в этом смысле понятно, что трансцендентальная критика должна распространяться на логические, формальные аспекты познания, а вовсе не на внутренние субъективные или объективные его

условия. Первыми занимается психология, которую Риль небезосновательно склонен считать положительной, эмпирической наукой, даже отраслью физиологии (Ril', 1887, 247); вторыми — науки о природе. В этом смысле человек должен стремиться к постижению окружающего мира на всеобщих и необходимых основаниях, поэтому единственно возможным мировоззрением, то есть общей картиной мира, А. Риль считает научное мировоззрение, а выражением его — *механицизм* (хотя впоследствии он и смягчит эту точку зрения) (Ril', 1901b, 6).

Чем же оно отличается от мировоззрения, которое вырабатывает философия, ведь именно этим она занималась в прежнем своем статусе «науки наук»? Дело в том, что в философских системах мировоззрение, то есть система мироздания, основанная на принципах соположенности и взаимосвязанности всех элементов в едином целом, всегда оказывается предпосланным собственно исследованию окружающей действительности, а не следствием тщательных поисков истины. В основании такой системы лежит *произвол ее автора*, причем фигуру самого творца философского учения, как чертов клык в конструкции *Teufelsbrücke*, устранить из созданной им системы не представляется возможным.

Случайность, благодаря которой мировоззрение появилось на свет, служит надежным показателем его не научности, а художественности, и в этом отношении многие философы могут рассматриваться и как поэты, эстетические (в широком смысле) поиски которых вызывали к жизни целые миры. Излюбленным примером такого схоларха является для А. Риль фигура Джордано Бруно, которому удалось своей всеобщей системой природы выразить зарождавшееся в XVI в. пантеистическое мировоззрение: «[...] не системы порождают мировоззрения, а наоборот, системы порождаются мировоззрениями. Так философия Джордано Бруно есть лишь выражение того всеобщего, доходившего до обоготворения, восторга к природе, который только что пробудился в его век [...]» (Ril', 1887, 15). Наука же всегда движется последовательно, не спеша переходит от тщательного изучения одного предмета к другому, не стремясь заранее предпослать всеобщий взгляд на все многообразие вещей в мире. Поэтому научное мировоззрение

никогда не может быть закончено (в одном месте Риль прямо высказывает свои сомнения в этом) (Ril', 1904, 189), но зато оно будет опираться на факты и пренебрежет грезами метафизики и влиянием, оказываемым на философские учения личностями их творцов. Повторимся, что главным недостатком метафизических систем Риль считает «совершенную свободу и разнузданность объяснений» (Ril', 1887, 102), которая ведет к тому, что в конце концов в таких системах все сопрягается со всем и все оказывается объяснено через исключительную метафизическую идею. Эта исключительная идея, в свою очередь, оказывается произведением субъективным, и в этом отношении метафизическая система, созданная неким конкретным автором, в большей степени является его собственным портретом, нежели слепком с действительности:

Метафизический мыслитель хочет познать начала вещей по ту сторону явлений, — что ж мудреного, если, отвлекшись от явлений, он вместо начал вещей найдет только начала своей мысли (Ril', 1887, 117).

Уже было сказано, что взгляд самого А. Рилиа на исследуемый им мир исходил из признания строгости эмпирического познания, достоверность и безусловность которого он обосновывал при помощи трансцендентального критицизма. Вне всякого сомнения, для Рилиа был и статус субъекта опытного познания. Указав на то, что из себя представляет эмпирическое исследование, он требует единства субъекта и объекта познания, притом их постоянства и единообразия. Весьма характерным здесь выступает следующее его положение:

Тот, кто в настоящее время хочет говорить об основах познания, должен необходимо обратиться к учениям Юма и Канта. Взгляды обоих величайших критических мыслителей еще не отошли в историю, они еще принадлежат к прошлому, но живут в современной философии и определяют два противоположных направления мысли в современной науке (Ril', 1904, 66).

Таким образом, современная философия науки, построенная на двух принципах: *истории философии* — в отношении своего характера познавательной программы и метода, и *критики научного познания* как своего предмета, является или, вернее, продолжает являться собственно скептической философией.

О том же, как мы помним, Риль говорил и в своем докладе «О научной и ненаучной философии» — именно скептицизм есть сегодня научная философия, противоположенная философии догматической (миросозерцательной) (Ril', 1901b, 18).

Однако здесь перед нами налицо противоречие: или мы ищем основания научной философии, или же мы отказываемся от всякой попытки обоснования систематического взгляда на действительность, продолжая скептическую линию. В первом случае философия выполняет формообразующую функцию для господствующего математического естествознания, которое понимается как единственно верная и вечная позитивная картина мира; тогда мы сталкиваемся с догматической позицией. О втором случае писал еще Секст Эмпирик (Sekst Empirik, 1976, 210), но здесь возникает риск для философии оказаться в стороне от собственного предмета исследования, то есть перестать быть научной. Может быть, следует признать, что важную роль здесь играют ценности? Однако наука (по Рилю) безразлична к ценностям: она их и не принимает, и не создает — она по ту сторону всяких ценностных суждений. Но чем тогда является внеценностное мировоззрение, ведь должен же быть фундирован аксиологический статус хотя бы свободы познания и независимости ума!

Формулируя это возражение в более лаконичной форме, можно сказать: не является ли то просвещенное состояние, к которому призывает знаменитый лозунг Канта *Sapere aude*, ценностью сам по себе? и действительно, нельзя не заметить, что научная философия не может одна удовлетворить потребности человека в его поисках ответов на вечные вопросы и ценностных ориентиров. Напротив, именно ненаучная философия, близкая к художественному творчеству, должна помочь искателям истины — к 1913 г. эта линия развития мысли уже была представлена творческими силами таких ее блистательными представителей, как Артур Шопенгауэр и Фридрих Ницше. А. Риль знал о них не понаслышке; он и сам в университете пережил серьезное увлечение Шопенгауэром<sup>7</sup>, а о Ницше написал одну из первых критических книг, в которой отдал

<sup>7</sup> См. Grillenzoni, 1985, 295.

должное силе эмоционального воздействия учения великого богоборца и его стилю (Ril', 1901a).

Интерес к этим представителям иррационализма может быть объяснен по-разному. Так, Фредерик Бейзер не без ехидства отмечает (ссылаясь на того же Г. Риккерта), что «в начале 1890-х гг., закончив свой “Философский критицизм”, он понял, что его собственный идеал научной философии более не удовлетворяет запросам времени, что он не способен больше обращаться к интересам молодежи, которая ожидала от философии какого-то духовного наставления. Теперь же, когда религия теряла свой авторитет и привлекательность, студенты обратились к философии. А поскольку они не могли найти ответов в эпистемологии и логике, они обращались к таким философам, как Ницше и Шопенгауэр» (Beiser, 2014, 569-570).

С другой стороны, здесь может иметь место то обстоятельство, что исследование эпистемологических оснований положительного знания оказывается запертым только в пределах сферы чистого разума, но никак не касается проблемы субъект-объектной деятельности человека. Риль это так и понимал: «Наука как таковая не знает понятия ценности. Она стремится к познанию, а не занимается критикой» (Ril', 1904, 6). Выйти за эти границы — значит допустить возможность иного, не строго рационального, нетеоретического решения проблемы. В этом отношении интересны антропологические взгляды Рилья. Человека он рассматривает с двух точек зрения: во-первых, с внешней, или объективной, как предмет естествознания и физиологии; во-вторых, с внутренней, то есть в отношении человеческой субъективности. Собственно эта последняя и является той субстанцией, которая обладает предметом исследования философии, ведь именно человеку присуще целеполагание, которое отрицает современное естествознание, испытавшее сильнейшее влияние эволюционного учения. Кроме этой телеологической идеи человек обладает еще и нравственным чувством. Вот это-то последнее и должна изучать философия в привычном смысле (как, например, *жизненная философия*, понятая в духе античного принципа *cognosce te ipsum*), в то время как собственно научная философия

должна решительно ограничиться рамками теории познания (Ril', 1901b, 22-24).

Здесь уместно напомнить о том, что Т. А. Акиндинова заметила подобную эвристическую развилку в своем анализе баденской традиции неокантианства. Поскольку единство философии и традиционного для нее трехчастного канона истины, добра и красоты конституируется в практическом разуме, постольку граница между аксиологией (как понимают философию баденцы) и отдельными эмпирическими науками, с познавательным материалом которых имеет дело теоретический разум, оказывается непреодолимой:

А философия обозначается словом «наука» столько же, сколько и «не вполне наука». Возникшая тенденция к иррационализму усугублялась попытками, обойдя вопрос о генезисе ценностей, обосновать их «общезначимость». Последователями Виндельбанда и Риккерта она усматривается в «психофизиологической реальности» субъекта — в «стремлении» (Кон), «влечении» (Христиансен). Но это означало натурализацию самой природы ценности, ее редукции от собственно человеческой формы активности субъекта («практического разума») к психической способности желания и, следовательно, полностью шло вразрез с кантовским разделением «общих способностей души» и «трансцендентальных способностей», становясь таким образом вариантом шопенгауэровской трактовки Канта: «ядром» субъекта, определяющим все формы его деятельности, оказалась уже не нравственная воля, а бесознательное желание (Akindinova, 1991, 124).

Мы хотели бы еще раз заметить, что вопрос о мировоззрении как проекте по созданию системы знаний для А. Рила решается в эстетическом ключе. Уже в своей Принстонской речи 1913 г. О призвании философии он указывал, что существуют ценности и аксиологические системы, и задача философии заключается в том, чтобы сформулировать их ясно и отчетливо, тем самым обеспечивая гармонию духовных стремлений человека. Свою речь он закончил весьма выразительными словами:

«Именно это призвание философия прошлого исполнила в гораздо большей мере, чем всякое научное свое предназначение, и то же самое двойственное предназначение является ее миссией сегодня» (Riehl, 1914, 63).

Хотя мы и не должны переоценивать возможности философии как дисциплины, обеспечивающей мировоззренческое единство, мы обязаны помнить о том, что кроме нее такое единство в аксиологическом ключе человеку не способна предоставить ни одна наука.

В этом смысле Т. А. Акиндинова совершенно справедливо отмечает, что «[...] проблема целостности гуманистического мировоззрения, представляющая на уровне философского обоснования как проблема системного единства философии, именно в кантовской формулировке содержит существенный теоретический потенциал» (Akindinova, 1991, 6). Хотя Алоиз Риль и не осуществил анализа систем ценностей, он, тем не менее, в своих поздних работах обосновал необходимость аксиологического аспекта философских поисков как творческого, художественного начала построения всякого цельного мировоззрения.

## REFERENCES

- Akindinova, T. (1991). *Problema tselostnosti mirovozzreniya v nemetskoj filosofii i estetike XIX-XX vekov* [The Problem of the Wholeness of Worldview in German Philosophy and Aesthetics of XIX-XX centuries] (Unpublished doctoral dissertation), St. Petersburg State University, Russia. (in Russian)
- Akindinova, T. (2010). Estetika G. Kogena v kontekste sovremennogo iskusstva: aktual'nye problemy [H. Cohen's Aesthetics in the Context of Contemporary Art: Topical Issues]. In I. Griftsova, N. Dmitrieva (Eds.), *Neokantianstvo nemetskoe i russkoe: mezhdru teoriei poznaniya i kritikoi kul'tury* [German and Russian Neo-Kantianism: Between Theory of Knowledge and Critique of Culture] (506-520). Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (in Russian)
- Anashvili, V., & Pogorelskiy, A. (Eds.). (2006). *Filosofiya v sistematicheskoy izlozhenii* [Philosophy Expounded Systematically]. Moscow: Territoriya budushchego. (in Russian)
- Beiser, F. (2014). *The Genesis of Neo-Kantianism: 1796-1880*. Oxford: Oxford University Press.
- Campo, M. (2006). Alois Riehl (R. Connolly, Trans.). In D. Borchert (Ed.), *Encyclopedia of Philosophy*, vol. 8 (467-468). New York: Thompson Gale. (Original work published 1967).
- Dmitrieva, N. (2010). Neokantianstvo i Lev Tolstoy: ot "naukoucheniya" k ucheniyu o cheloveke [Neo-Kantianism and Leo Tolstoy: from the "Doctrine of Science" to the Doctrine of Man]. In I. Griftsova, N. Dmitrieva (Eds.), *Neokantianstvo nemetskoe i russkoe: mezhdru teoriei poznaniya i kritikoi kul'tury*

- [German and Russian Neo-Kantianism: Between Theory of Knowledge and Critique of Culture] (379-399). Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (in Russian)
- Dyuring, E. (1894). *Tsennost' zhizni* [The Worth of Life]. St. Petersburg: Russkoe bogatstvo. (in Russian)
- Grillenzoni, P. (1985). *Alois Riehl. Un contributo al kantismo* [Alois Riehl. A Contribution to Kantianism]. Milan: Universita Cattolica del Sacra Cuore. (in Italian)
- Perov, Yu. (2010). *Leksii po istorii klassicheskoi nemetskoj filosofii* [The Lectures on the History of Classical German Philosophy]. St. Petersburg: Nauka. (in Russian)
- Riehl, A. (1914). The Vocation of Philosophy at the Present Day. In *Lectures delivered in Connection with the dedication of the Graduate College of Princeton University in October 1913* (43-63). Princeton: Princeton University Press.
- Ril', A. (1887). *Teoriya nauki i metafizika s tochki zreniya filosofskogo krititsizma* [The Theory of Science and Metaphysics in Terms of Philosophical Criticism]. Moscow: Librokom. (in Russian)
- Ril', A. (1901a). *Fridrikh Nitsshe kak khudozhnik i myslitel'* [Friedrich Nietzsche as an Artist and Thinker]. Moscow: Izdanie M. V. Klyukina. (in Russian)
- Ril', A. (1901b). *Nauchnaya i nenauchnaya filosofiya* [On Scientific and Non-Scientific Philosophy]. St. Petersburg: Izdanie P. P. Soykina. (in Russian)
- Ril', A. (1904). *Vvedenie v sovremennuyu filosofiyyu* [Introduction to the Contemporary Philosophy]. St. Petersburg: Obshchestvennaya pol'za. (in Russian)
- Sekst Empirik (1976). *Tri knigi pirronovykh polozhenii* [Outlines of Pyrrhonism]. In *Sochineniya v 2-kh tomakh* [Sextus Empiricus's Selected Works (in 2 vol.)], T.2 (207-380). Moscow: Mysl'. (in Russian)

## ДЕФИНИЦИЯ, ИДЕНТИФИКАЦИЯ, ЭКСПЕРИМЕНТАЦИЯ<sup>1</sup>

АРТЕМ РАДЕЕВ

*Артем Евгеньевич Радеев* — доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.

*E-mail:* artem\_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

В статье разбираются три формы объектных отношений — дефиниция, идентификация и экспериментация. В качестве примера, раскрывающего особенности трех форм, рассматривается спор об искусстве в современной отечественной и англо-американской традициях. Автор показывает, что объектное отношение возможно рассматривать в его эволюции, состоящей в постепенном отказе от дефиниции как существенной формы отношения. Для этого автор рассматривает концепции М. Вейца, Дж. Дики, определяет особенности кластерного подхода к искусству и концепцию исторического нарратива Н. Кэрролла. Для формирования представления о преодолении идентификационных процессов в понимании искусства автор вводит понятие экспериментации, к которому, по его мнению, сводятся споры об искусстве.

*Ключевые слова:* формы объектных отношений, М. Вейц, Дж. Дики, Н. Кэрролл, Б. Гот, Х. У. Гумбрехт, искусство

## DEFINITION, IDENTIFICATION, EXPERIMENTATION

*Artem Radeev*

D.Sc. in Philosophy, St.Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* artem\_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ №18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика»

The article deals with the three forms of object relations — definition, identification, and experimentation. As an example, revealing the features of the three forms, the author considers the debates on the nature of art in Russian and Anglo-American traditions. The author shows that an object relation can be considered in its evolution, consisting of the gradual abandonment of definition as an essential form of the relation. For this, the author takes into account the concepts of M. Weitz, J. Dickie, defines the features of the cluster account for art and the historical narrative concept by N. Carroll. to form an idea of overcoming identification processes in the understanding of art, the author introduces the concept of experimentation, to which, in his opinion, the debate about art is reduced.

*Key words:* forms of objective relations, M. Weitz, G. Dickie, N. Carroll, B. Gaut, H.-U. Gumbrecht, art.

### ***Немного личного***

Так получилось, что хотя у Татьяны Анатольевны Акиндиновой было несколько диссертантов, я был и первым, и последним из них — первым защитившимся у нее аспирантом, но также и последним, кто защитил у нее докторскую. Мы часто (хотя теперь кажется, что редко) обсуждали разные темы, связанные с Кантом, неокантианцами, искусством, что-то мы успевали обсудить, что-то откладывали на потом.

Одним из таких разговоров «на потом» было наше обсуждение того, как относится кластерный подход к искусству, изучением которого я немного занимался, к современным дискуссиям об искусстве и к эстетике в целом. Я рассказывал, что хотя и не поддерживаю этот подход, он очень интересен как с точки зрения его применения, так и с точки зрения определенной симптоматики для дискуссий об искусстве. Татьяна Анатольевна, в свою очередь, считала, что этот подход сильно упрощает проблематику искусства, что кластерный подход не учитывает не только спецификацию различных видов искусств, но и круг вопросов, связанный с происхождением искусства.

Мы несколько раз продолжали разговор о кластерном подходе, но вот именно о симптоматике мы так и не договорили. И пусть несколько запоздало, но все же хотелось бы об этом написать, отчасти — как продолжение разговора с Татьяной Анатольевной, отчасти — в качестве попытки разобраться,

как же все-таки встраивается этот подход в современные дискуссии об искусстве. Для этого я хотел бы начать несколько со стороны — с небольшого анализа того, что можно назвать объектными отношениями (далеко не в смысле М. Кляйн и других). А затем показать, как формы этих отношений реализуются в различных дискуссиях об искусстве, частным случаем чего (и симптом чего) является кластерный подход. При этом я отдаю себе отчет, что разговор как об объектных отношениях, так и о дискуссиях об искусстве значительно сложнее того, как я это здесь представлю. Но недосказанность и где-то ускользание от сложного — это сознательная позиция, которая, как я надеюсь, все же не потеряет проблему из виду.

### **Три формы объектных отношений**

Историко-философская привычка обязывает раскрывать проблему посредством ссылки на положение дел. Эта ссылка может выражаться в форме «сегодня стало очевидно, что...» или «современные дискуссии о том-то показали, что...» или «для многих такая-то фигура значима тем, что...» и т. п. Эти и подобные формы позволяют не спеша, но и не уходя в сторону, раскрыть контекст какой-либо проблемы. И если не изменять этой привычке, то можно сказать, что в последнее время все чаще стали появляться разговоры о том, что пора вернуться к объекту, переосмыслить его статус, что нужно выстроить новую метафизику сущего. Достаточно вспомнить объектно-ориентированную онтологию — с одной стороны, и различные психоаналитические подходы к объекту *a* — с другой, чтобы признать, что имеет место возвращение к проблематике объекта в современных гуманитарных дискуссиях.

Если же осмелиться изменить этой привычке и вести разговор *ab ovo*, то очевидным и само собой разумеющимся отношением к объекту представляется удержание чего-то в представлении о нем. Мы говорим о чайнике как об объекте (пусть это будет даже в виде диккенсовского «Начал чайник!»), поскольку что-то удерживается в представлении о чайнике — удерживается, например, его форма или то, что чайник стоит на столе. В любом варианте то, что удерживается, представляется в каком-либо виде определенным и, следовательно,

именно посредством установления границы и формируется представление об объекте. Собственно, именно эту процедуру отношения к объекту принято называть *дефиницией*. И поэтому нет ничего, казалось бы, сложного в представлении об объекте — надо лишь дать его дефиницию и тем самым исчерпать представление об объекте.

Но зачастую мы наблюдаем противоположную картину: дефиниция является не столько завершением представления, сколько его началом, за которым следует отказ от дефиниции в пользу более сложного представления, которое, тем не менее, также подразумевает удержание чего-то в объекте. Иначе говоря, для представления об объекте одного только удержания в форме дефиниции мало (в силу изменения самого объекта или представления о нем), требуется удержание, но в форме отождествления объекта с серией характеризующих его черт. Это отношение — не дефиниция, а *идентификация* объекта. И если дефиниция подразумевает установление границы того, что удерживается в представлении об объекте, то при идентификации удерживается серия черт, по которым возможно отождествление их с объектом. Очевидно, что идентификация — более сложная процедура, поскольку подразумевает какой-либо механизм выявления самой серии характеризующих черт. Этот механизм может быть связан, например, с традицией, с контекстом, с аналогией по форме и т. п. В каждом из этих случаев требуется прояснение оснований, исходя из которых складывается представление о том, почему именно эти, а не иные черты характеризуют объект. Например, возможно идентифицировать чайник как бытовой предмет, поскольку он находится на кухне или поскольку сама форма носа чайника подразумевает аккуратное выливание из него какой-либо жидкости — как в одном, так и в другом случае требуется пояснение, почему какое-либо основание позволяет идентифицировать объект.

Дефиниция и идентификация представляются неизбежными как формы объектного отношения. Но что если именно удержание как основание для обоих отношений не является исключительным для формирования представления об объекте? Как быть с тем, что противоположное удержанию, то есть

ускользание, не в меньшей мере может формировать представление об объекте? Возьмем тот же пример с чайником. Да, возможно дать его дефиницию, да, возможно по каким-либо чертам идентифицировать его как чайник. Но как быть с тем отношением, при котором то и другое кажется разговором не о том? Как быть с таким отношением, при котором в чайнике важно не удержание чего-либо, а именно ускользание того, что представляется чайником, и именно это ускользание, то, как именно протекает это ускользание (например, то, каким образом изменяется в каждом моменте восприятия представление о чайнике или то, какие эффекты этот чайник вызывает в представлении о нем) и формирует представление о чайнике? Конечно, возможно попробовать дать дефиницию тому, чем было, например, путешествие в другой город, конечно, возможно идентифицировать какие-либо черты этой поездки — но насколько это все не то по сравнению с тем переживанием, которое вызвала эта поездка, насколько именно то, что поездка ускользает от своей определенности, создает очарование от нее, а потому и представление о ней? Или другой пример. Конечно, возможно попробовать определить, что такое красота человека, дать ее дефиницию (например, определить эту красоту через совершенство). При трудностях с дефиницией можно попробовать идентифицировать красоту человека (например, выделить такие черты, как свобода в облике, живость, изящество). Но возможна и та ситуация, при которой мы примем, что какие бы определения мы ни давали, все они оказываются «не тем», красота человека ускользает от ее определенности, но мы можем сформировать представление о ней на основании тех эффектов, которые она производит, будь то эффект радостного спокойствия или бурной активности.

Ряд примеров можно продолжать, но все они нацелены на то, чтобы показать, что есть и иная форма объектного отношения, при которой объект не столько определяется или идентифицируется, сколько испытывается, и потому по аналогии с двумя формами отношения это можно назвать *экспериментацией*, для которой существенно наличие ускользающих эффектов, которые производятся в отношении к объекту, на основании чего и формируется представление о нем. И экспериментация

как форма объектного отношения заслуживает не меньшего внимания для анализа того, как формируется представление об объекте, чем дефиниция и идентификация.

### ***Спор об искусстве в англо-американской и отечественной традициях***

Именно в спорах об искусстве легко найти наиболее яркие примеры того, как проявляют себя три формы объектных отношений.

Споры об искусстве в англо-американской философии, случившиеся во второй половине XX — начале XXI веков, хорошо изучены и представлены в многочисленных статьях, книгах, словарях, нет необходимости их излагать, поэтому сразу перейду к тому, как они соотносятся с названными формами отношений.

Действительно, какое-то время в этой традиции удерживалось убеждение, что возможно дать исчерпывающее представление об искусстве посредством создания наиболее точной его дефиниции. Это могла быть дефиниция посредством ценностей, которые несет искусство, посредством выражения эмоций, посредством значимой формы и др. Однако после эпохальной работы М. Вейца (Veits, 1998) ситуация поменялась: стало очевидно, что определить искусство невозможно, что эстетика представляла собою тщетную попытку определить неопределяемое, что единственное, что может делать аналитика искусства — это не искать и предлагать дефиницию искусства, а определять те условия, посредством которых дается то или иное определение искусства. Иначе говоря, идея дефиниции себя исчерпала, искусство как объект невозможно определять через удержание его пределов и потому оно рассматривается как открытое понятие, условия применения которого изменяемы в зависимости от языковых игр. Попыткой вернуться к дефиниции искусства в англо-американской традиции стала институциональная теория (Дж. Дики), которая исходила из преодоления вейцевского нигилизма и предлагала определить искусство через институции, которые придают артефакту статус кандидата для оценки (Diki, 1998). Однако такое определение лишь усиливало идею искусства

как открытого понятия: поскольку институции выражают условия, посредством которых дается понятие искусства, то у искусства нет своего определения, а институциональная теория и есть подтверждение того, что дать дефиницию искусству невозможно.

Казалось бы, на этом могли бы завершиться споры вокруг дефиниции искусства. Однако характерно, что в конце XX века выдвигаются как минимум две концепции искусства, которые стремятся не столько дать дефиницию, сколько найти формы его идентификации. Это кластерный подход к искусству и концепция исторических нарративов Н. Кэрролла. Кластерный подход, предложенный Б. Готом, исходит из того, что возможно выделить ряд черт, по которым мы относим какой-либо объект к искусству, но ни одна из этих черт не является существенной и необходимой для того, чтобы нечто относить к искусству. Гот предложил ряд таких черт — «быть выразителем эмоций», «выражать индивидуальную точку зрения» и другие (Gaut, 2000). То, что мы называем искусством, подпадает под одни черты, но не подпадает под другие, поэтому задача исследователя — не давать определение искусства, а выявлять черты для идентификации какого-либо объекта как искусства<sup>2</sup>. Нетрудно заметить, что основная проблема кластерного подхода — это основание, по которому какая-либо черта рассматривается как существенная для идентификации искусства. Эта проблема основания, по сути, остается открытой в кластерном подходе. И не случайно решение этой проблемы представил Н. Кэрролл в работе с характерным названием «Идентифицируя искусство» (Carroll, 2003, 75-99), где он отстаивает позицию, что основание для идентификации чего-либо как искусства зависит от того, какие исторические нарративы возможно создать вокруг этого объекта, а также того, насколько этот нарратив завоюет лидирующие позиции по сравнению с другими нарративами.

Итак, движение спора вокруг того, как следует понимать искусство, в англо-американской традиции шло от стремления дать дефиницию искусства через отказ от дефиниции к намерению не определять, а идентифицировать искусство. Если же искать формы экспериментации в споре о том, что такое искусство в этой традиции, то к этому

---

<sup>2</sup> Более подробно о кластерном подходе см.: Radeev, 2013.

приближается прагматическая эстетика (Р. Шустерман), стремящаяся уйти от анализа понятия искусства и перейти к анализу тех эффектов, которые может вызывать искусство.

Любопытно, что схожую картину объектных отношений вокруг искусства можно наблюдать и в отечественной эстетике. В дискуссии «Что такое искусство?», состоявшейся в Институте философии РАН (“Chto takoe iskusstvo?”, 2016), два ключевых докладчика — В. В. Бычков и В. А. Подорога — представляли крайне различные подходы к искусству как объекту. Если В. В. Бычков предлагал дать именно определение искусства («искусство — это событие концентрированного исторически данного выражения эстетического опыта в адекватной (то есть художественно значимой) чувственно воспринимаемой форме некоего произведения» (“Chto takoe iskusstvo?”, 2016, 24) и исходя из нее рассматривать различные феномены в истории культуры (это *дефиниция*), то В. А. Подорога, напротив, предлагал различные формы ускользания от определения искусства и описывал различные эффекты, которые связаны с пониманием искусства в истории культуры (это *экспериментация*). В свою очередь, другие участники дискуссии занимали срединное положение, стремясь выявить хотя бы несколько характерных черт, по которым возможно опознать искусство (это *идентификация*).

Все это позволяет сказать, что спор об искусстве — это спор о том, какая форма объектного отношения представляется наиболее продуктивной. Как это часто случается: мы думали, что спорим о вещи, а оказывается, что мы спорим о том, как смотреть на вещь? Нельзя ли осмелиться допустить, что спор — это подмена обсуждения того, о чем мы спорим — тем, как мы спорим?

### **Подводя итоги**

Приведу еще один характерный пример того, как происходит переход от дефиниции через идентификацию к экспериментации. Волею судьбы мне довелось вести курс «Семинар третьего года» у студентов специальности «Кино и видео», где в течение года мы коллективно обсуждаем ход исследований в курсовых работах. И на протяжении пяти лет, пока я веду этот курс, каждый раз возникает одна и та же ситуация названного перехода. Например, студент заявляет, что его интересует феномен автобиографии в кино. Обсуждение начинается очень просто: автор

пытается дать определение автобиографии и выявить следы этого определения в кинопроизведениях, а также определить специфику кинематографичности автобиографии. Но как только участники начинают задавать вопросы о том, следует ли отнести к автобиографии, например, фрагменты речей собственных родителей, инкорпорированные режиссером в фильм (как это было, например, у С. М. Эйзенштейна в «Иване Грозном») или следует ли отнести к автобиографии элементы cameo, — как тут же все понимают, что дать дефиницию автобиографии невозможно. Тогда автор работы начинает — сознательно или нет — предлагать ряд черт, по которым возможно что-то отнести к автобиографии (например, собственные свидетельства режиссера). Это, в свою очередь, вызывает возражения о том, насколько возможно доверять режиссеру как автору, не следует ли признать эту черту случайной и в какой-то мере искусственной. Наконец, автор курсовой приходит к тому, что, чтобы все же сдвинуться с места, ему нужно выявить те эстетические эффекты, которые вызываются ускользанием феномена автобиографии в кино — рассматривать «авто-» как несамостоятельную единицу или трактовать биографию как аффективное производство собственной истории. Несложно представить аналогичные движения перехода и в любых других темах — будь то «Гаптическое в творчестве Д. Кроненберга» или «Отражение общественного восприятия афганской войны в творчестве Алексея Балабанова».

Какие можно из этого сделать выводы? Конечно, велик соблазн сказать, что существуют не просто три формы объектных отношений, но три последовательных шага в аналитике как таковой — от дефиниции к экспериментации. Но для этого хода потребовалась бы значительно большее обоснование того, во-первых, насколько эти три формы исчерпывают объектные отношения, и, во-вторых, насколько по необходимости имеет место переход от одного к другому. Не имея возможности дать это обоснование, отмечу, что в основе названных форм лежат две в корне отличные друг от друга функции — удержание и ускользание. И если удержание (а потому дефиниция и идентификация) давно вписали себя в методологию

гуманитарных наук, то ускользание все еще стоит за порогом, ожидая своего часа.

## REFERENCES

- Carroll, N. (2003). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: University Press.
- Chto takoe iskusstvo? Kruglyi stol. (2016). [What is Art? Round Table]. In *The Philosophy Journal*, Vol. 9, №4 (18-47). (in Russian)
- Diki, G. (1998). Opredelyaya iskusstvo [Defining Art]. In B. Orlova, & B. Dziemidoka (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny XX veka* [перевод] (243-252). Yekaterinburg: Delovaya kniga. (in Russian)
- Gaut, B. (2000). "Art" as a Cluster Concept. In N. Carroll (Ed.), *Theories of Art Today* (25-44). Madison: University of Wisconsin Press.
- Radeev, A. (2013). Klasternyi podkhod k iskusstvu: za i protiv [Cluster Account for Art: pro et contra]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Vol. 15, part 1 (117-125). (in Russian)
- Veits, M. (1998). Rol' teorii v estetike [The Role of Theory in Aesthetics]. In B. Orlova, & B. Dziemidoka (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny XX veka* [American Philosophy of Art: the Basic Concepts of the Second Half of the 20<sup>th</sup> century] (43-60). Yekaterinburg: Delovaya kniga. (in Russian)



ARS



## Музыкальная эстетика постмодернизма в междисциплинарной матрице культуры XX века

Юлия Азарова

**Юлия Олеговна Азарова** — кандидат философских наук, доцент кафедры теоретической и практической философии, Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина, Украина.

*E-mail:* azarova.yulia2017@gmail.com

Анализируя музыкальную эстетику второй половины XX века, автор показывает пути обращения музыки к широкому культурному контексту: живописи, театру, кинематографу, литературе. Рассматривая основные художественные приемы создания музыкальной композиции (интертекстуальность, цитирование и квази-цитирование, палимпсест), автор фиксирует новую тенденцию к синтезу искусств в русле постмодернистской модификации вагнеровской теории *Gesamtkunstwerk'a*. Исследуя сложную интеллектуальную связь музыки и современной науки, автор также находит прямую корреляцию между открытиями в сфере математики, логики, физики и развитием таких направлений, как стохастическая, алгоритмическая, электронная музыка. Проводя параллель между философскими методами познания (структурализм) и музыкальными техниками (сериализм), научными моделями («ризома») и мелодическими рисунками («арборесценции»), автор показывает близость музыкальной эстетики к радикальным экспериментам XX века.

*Ключевые слова:* Культура XX века, постмодернизм, музыкальная эстетика.

# MUSICAL AESTHETICS OF POSTMODERNISM IN THE INTERDISCIPLINARY MATRIX OF THE CULTURE OF THE 20TH CENTURY

***Yulia Azarova***

PhD in Philosophy, associated professor.

Kharkiv National State University named after V. N. Karazin.

*E-mail:* azarova.yulia2017@gmail.com

This article presents an analysis of the main trends in the development of musical aesthetics in the second half of the twentieth century and research ways of turning music to a wide cultural context: painting, theater, cinema, literature. The author explores the main techniques for creating a musical composition (intertextuality, citation and quasi-citation, palimpsest) and marks the tendencies towards the synthesis of the arts in the vein of new postmodern modification of the Wagnerian theory of Gesamtkunstwerk. The author examines a complex intellectual relationship between music and modern science, and finds a direct correlation between the discoveries in the field of mathematics, logic, physics and the development of such areas as stochastic, algorithmic, electronic music. Drawing a parallel between philosophical methods of cognition (structuralism) and musical techniques (serialism), scientific models (“rhizome”) and melodic lines (“arborescence”), the author shows the connection of musical aesthetics with the radical experiments of the twentieth century.

*Key words:* Culture of 20 century, postmodern, musical aesthetics.

*«Когда вы пишете свое произведение,  
вы выстраиваете целый мир».*

**А. Шнитке**

Постмодерн — это особая эпоха в развитии музыкального искусства. Ее отличают радикальные трансформации в сфере композиции, формообразования, звукоизвлечения, оригинальная концепция произведения, новые стили, жанры и направления, импровизационное начало.

Творческие поиски постмодерна связаны с экспериментами в области акустического пространства, созданием электронной музыки, изобретением различных способов и приемов конструирования звука, развитием сонорики и колористических эффектов, открытием многопараметровости.

В 1960-е годы в музыке происходит настоящая интеллектуальная революция: появляются интересные эстетические теории, необычные художественные программы и манифесты, развивается музыкальный инструментарий, расширяется диапазон выразительных средств, обогащается звуковое пространство.

Прежде всего, возникают новые композиторские техники. На смену строгому сериализму (где доминирует логика, закономерность, математический алгоритм) приходит алеаторика (где царит интуиция, случайность, «бросок костей»<sup>1</sup>). «Принцип вариации» уступает место «принципу импровизации».

Кардинально меняются цель и задачи композитора. На первый план выходит момент непредсказуемости, свободная игра, отказ от стереотипа. Творческое кредо маэстро теперь определяет высшая комбинаторика стабильного и лабильного, известного и неизвестного, привычного и необычного.

Соответственно, изменяется роль исполнителя. Он уже не просто воспроизводит партитуру, а существенно дополняет и даже модифицирует ее. Подчеркивая равноправие «авторского» и «моделируемого» материала, исполнитель часто становится соавтором произведения.

Если ранее исполнитель лишь интерпретировал текст, то сейчас он импровизирует в духе самого маэстро. Например, исполняя сочинения Джона Кейджа, выдающийся пианист-виртуоз Дэвид Тюдор не столько прямо воспроизводит его композиции, сколько искусно импровизирует на темы Кейджа.

---

<sup>1</sup> Метафора «бросок костей» отсылает к поэме «Бросок игральных костей» (1897) французского поэта-символиста Стефана Малларме. Подчеркивая спонтанный и непредсказуемый характер творческого процесса, он сравнивает создание стиха с игрой в кости. Подобно тому, как в мифологии бесформенный хаос порождает гармоничный космос, так и в поэзии спонтанный бросок «слов-костяшек» генерирует точную и лаконичную художественную формулу. В своих стихах Малларме экспериментирует не только со знаком, образом, смыслом, но и с графикой — белым пространством страницы, различными шрифтами, рисунками, каллиграммами. Стремясь найти «изнанку слова», «лакуну», «зияние», «провал», Малларме строит изящную «поэтическую архитектуру», предвосхищая наиболее экстравагантные литературные проекты XX столетия. Случайность, парадоксальность, непредсказуемость, которую символизирует «бросок костей», также служит аналогией импровизации и алеаторики в музыке. Алеаторика (от лат. *alea* — игральная кость) — техника создания музыкальной композиции, предполагающая случайную связь или последовательность элементов при сочинении или исполнении произведения.

Действительно, исполнение музыки Кейджа базируется на заданной автором шкале длительностей, тембров, звуковысотных уровней, но если исполнитель лишь формально применяет указания к тексту, то мгновенно исчезает сама суть, ибо главное — это путешествие в неизвестное, поиск таинственного и загадочного.

В эпоху постмодерна происходит серьезная трансформация нотного текста. Отныне им может стать абсолютно все: карта звездного неба в «Atlas Eclipticalis» (1961) Джона Кейджа (примеры 1, 2; фото 1)<sup>2</sup>, яркие звезды или пестрые созвездия в «Сириусе» (1975–1977) и «Знаках Зодиака» (1975) Карлхайнца Штокхаузена.



Пример 1.  
Дж. Кейдж. «Atlas Eclipticalis»



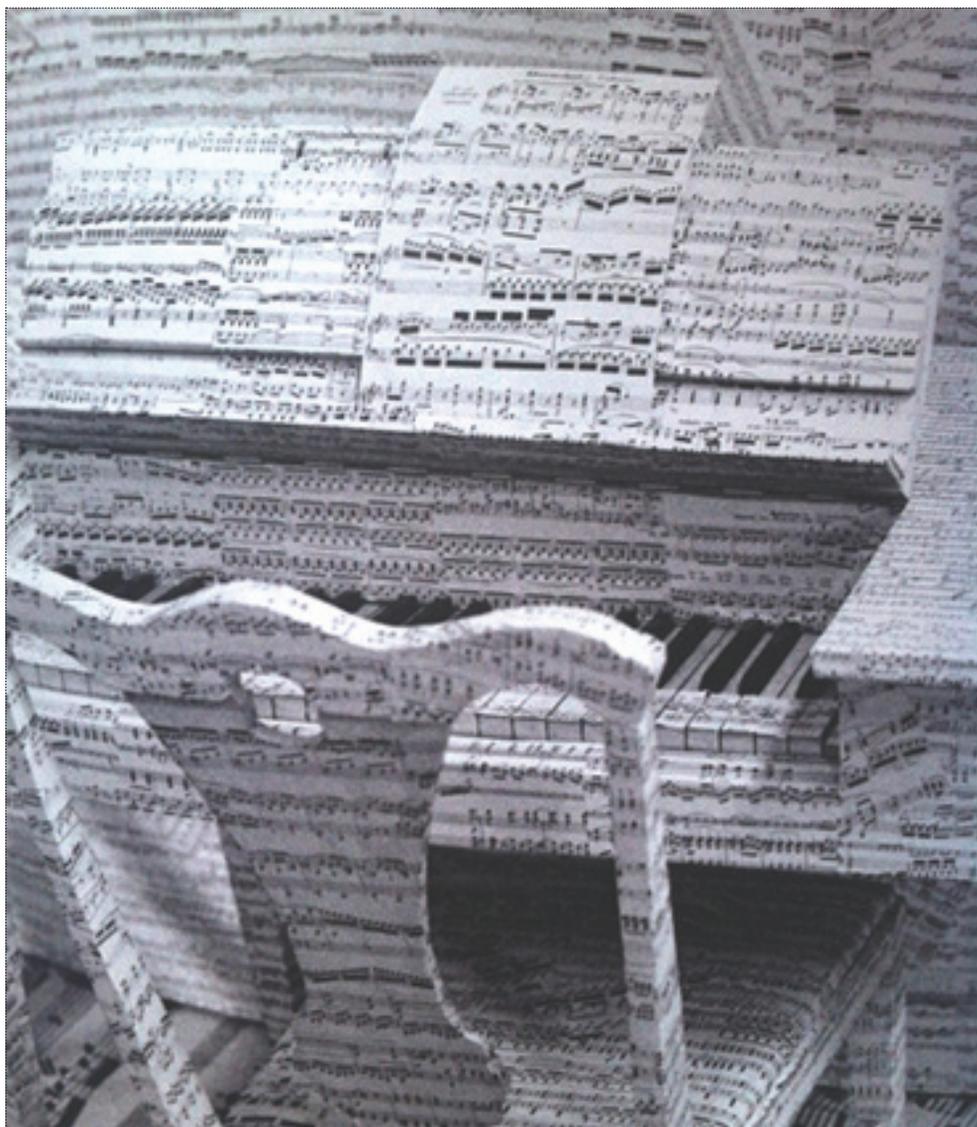
Фото. 1. К. Гонсалес Родригез.  
Осенне-летний треугольник. Звездный атлас Северного Полушария.



Пример 2.  
Дж. Кейдж. «Atlas Eclipticalis»

<sup>2</sup> Статья содержит три типа иллюстраций: нотные примеры, графические рисунки и фотографии.

Мебель, обклеенная фрагментами сочинений Бетховена, — ключевой элемент партитуры пьесы «Ludwig van Beethoven» (1970) Маурисио Кагеля (*фото. 2*), нотный стан, закрученный в спираль — символ пьесы «Спиральная галактика» (1972) Джорджа Крама (*пример 3*), а шахматная доска — прообраз легендарных «Шахматных пьес» Джона Кейджа (1943–1944).



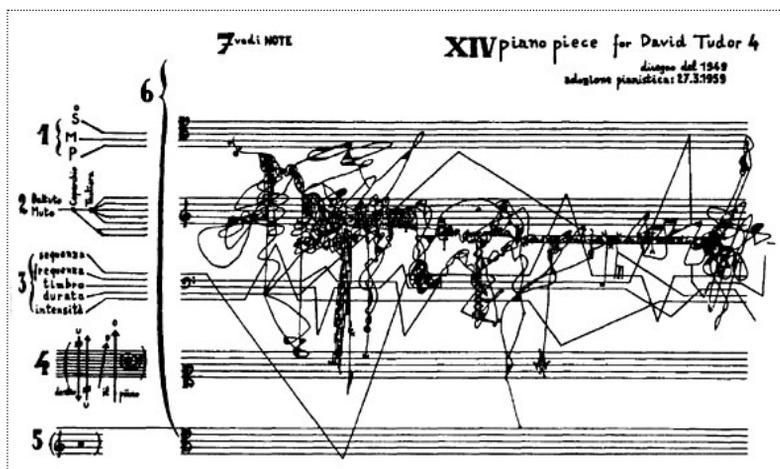
*Фото 2. М. Кагель «Ludwig van Beethoven». Кадр из фильма*



Пример 3. Дж. Крамб. «Спиральная галактика»

Нотный текст «Третьей пьесы» из цикла «Пять пьес для Дэвида Тюдора» итальянского композитора Сильвано Буссотти представляет собой абстрактный рисунок, напоминающий ризому (*пример 4*). Ризома — это сетевидная структура, не имеющая центра и бесконечно растущая вширь.

«Любой абстрактный рисунок, — подчеркивает Буссотти, — может быть адаптирован для исполнения пианистом» (Bussotti, 1954, 1), если он отвечает состоянию его души. Выражая суть творческого процесса, «в руках пианиста такой рисунок превращается в яркое звуковое событие» (Bussotti, 1954, 1).



Пример 4. С. Буссотти. Пьеса № 4 из цикла «Пять фортепианных пьес для Дэвида Тюдора»

Пьеса Буссотти, ускользящая и разветвляющаяся, подобно хаотической структуре ризомы, может быть прочитана с любой точки. Пребывая в а-центрической, не-иерархической, полиперспективной системе алеаторического текста, она хранит в себе многогранность и непредсказуемость.

Постмодерн выдвигает совсем иное понимание сущности музыкального объекта. Такие эстетические критерии, как «целостность» и «полнота», уступают лидирующие позиции «открытости» и «фрагментарности». Завершенное «произведение искусства» (*Kunstwerk*) теперь сменяет бесконечное «звуковое событие» (*Klangereignis*).

Также подвергается ревизии статус музыкальной формы. Если во времена Моцарта и Вивальди композитор применял типовую форму, то сейчас он создает свою форму, отвечающую его методу: Эрл Браун — мобильную форму, Карлхайнц Штокхаузен — момент-форму, Лучано Берио — открытую форму.

Например, у Яниса Ксенакиса нет ни одной типовой формы. Его стохастические сочинения — «Zigia» (1951), «Metastasis» (1954), «Pithoprakta» (1955-1956), «Ahorripsis» (1956-1957), «Terretek-torh» (1966) — не поддаются какой-либо известной классификации. Каждое сочинение представляет собой индивидуальный проект.

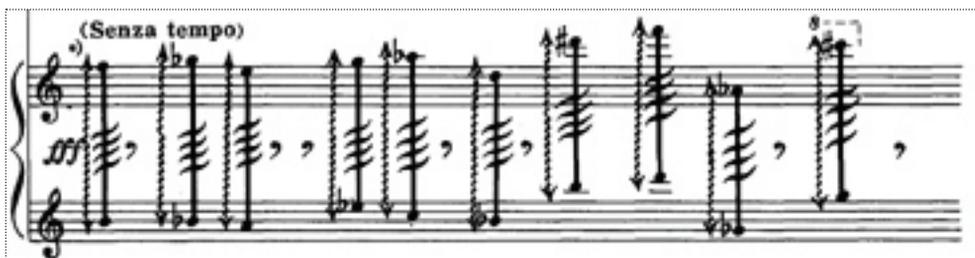
Многие мастера скрипичного ключа изобретают свою систему письма. Так, Карлхайнц Штокхаузен использует «вербальные» партитуры. В его пьесе «Кси» (1989) нет ни одной тактовой черты, полностью отсутствует строфа-кристалл, рассыпается привычное ядро значения (*пример 5*).

Альфред Шнитке работает совсем иначе, применяя различные алеаторические обозначения в тексте (*примеры 6, 7*),

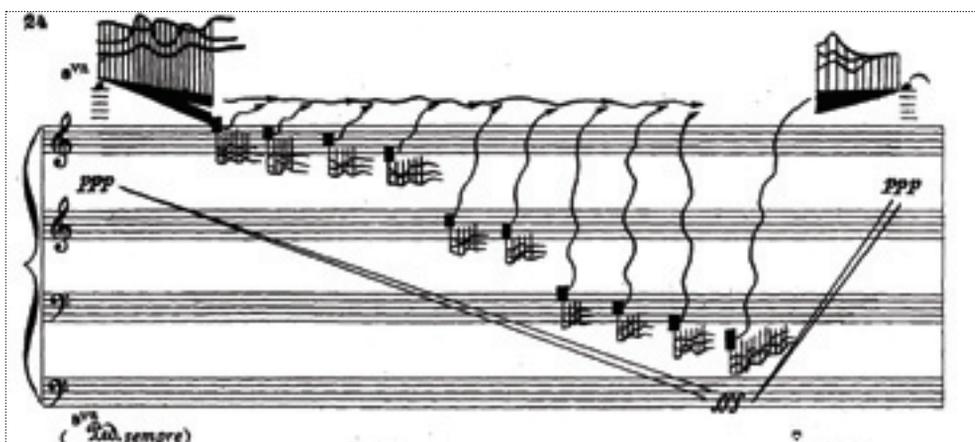


Пример 5. К. Штокхаузен. «Кси»

сложно дифференцированную оркестровую и ансамблевую фактуру, полистилистику, перекрестные цитаты, резкие паузы. Особенно он любит контрасты: оглушительный взрыв — напряженная пауза.



Пример 6. А. Шнитке. «Вторая соната» (quasi una Sonata)



Пример 7. А. Шнитке. «Вторая соната» (quasi una Sonata)

**СОНАТА №2**  
(quasi una Sonata)

А. ШНИТКЕ  
(3 sec.)

Скрипка

Senza tempo

Ф-п.

(≈ 6 sec.)      (≈ 10 sec.)      (3 sec.)

(≈ 6 sec.)      (≈ 10 sec.)      (3 sec.)

This musical score is for Example 8, from Alexander Shnitke's 'Second Sonata (quasi una Sonata)'. It shows a duet for Violin (Скрипка) and Piano (Ф-п.). The score is marked 'Senza tempo' and includes specific timing instructions for different sections: (≈ 6 sec.), (≈ 10 sec.), and (3 sec.). The composer's name 'А. ШНИТКЕ' and a '(3 sec.)' marking are also present.

Пример 8. А. Шнитке. «Вторая соната» (quasi una Sonata)

Вторая соната для скрипки и фортепиано А. Шнитке (1968) — это «абсолютный взрыв», начиная от первого испепеляющего аккорда *соль минор* и первой сокрушительной паузы (*пример 8*), через трагические перипетии, до апокалипсиса коды, где соединяются в пульсирующем сметающем движении все катастрофы XX века.

«Здесь, — признает Шнитке, — паузы имеют очень большое значение. На них меня навел рассказ о том, что Соломон Михоэлс поставил спектакль “Макбет” так, что сначала общее напряжение нарастало до невыносимого состояния, затем все вдруг совершенно неподвижно застывало, чтобы после этого опять обрушиться и идти дальше. Именно такую идею внезапных пауз [...] я применяю в сонате» (Shnitke, 1993b, 52).

Игровая природа графических («*Mutatis Mutandis*» Герберта Брюна) и вербальных («*Adventures*» Дьердя Лигетти) музыкальных партитур, выражая радикальный разрыв с высоким авангардом, несет в себе пост-авангардный пафос стирания границ между элитарным и массовым.

Композиторы не только экспериментируют со звуком, формой и содержанием, но также сотрудничают с рок-, поп-, джаз- коллективами. Джон Кейдж пишет мультимедийный *opus* «*The Beatles*» (1990) со своей обработкой песен британского квартета. Артур Митинян ставит рок-балет «*The Beatles Forever*» (2006).

В то же время, сочетая традиции и новации, современные композиторы апеллируют к классике. «Прощаясь с оппозицией экспериментального и массового искусства [...] мы поняли, что “*The Beatles*” [...] могут идти в одном концерте с Монтеверди и Сати» (Еко, 2006, 71-72). Особую популярность приобретают парафразы на темы В. А. Моцарта, Ф. Листа, Ф. Шуберта.

Интертекстуальность становится ключевым творческим приемом постмодернизма. Принцип цитирования, конечно, встречался и раньше, но если прежде аллюзии и цитаты были лишь техническим элементом, то теперь они рассматриваются как сущностная сторона музыки.

Например, у Маурисио Кагеля цитаты образуют каркас целого. В «*Речитативе*» (1972) базовым элементом композиции служит ноктюрн № 13 Ф. Шопена. В спектакле «*Средиземное*

море» (1975) таким элементом является «Танец семи покрывал» из оперы «Саломея» Р. Штрауса. В пьесе «Пан» (1985) — ария Папагено из оперы «Волшебная флейта В. А. Моцарта.

Любимый композитор М. Кагеля — Людвиг ван Бетховен. Цитаты из его произведений присутствуют во всех сочинениях Кагеля. Фрагменты Пятой симфонии Бетховена слышны в «Финале» (1980–1981) Кагеля, пассажи Шестой симфонии — в «Средиземном море» (1975), аккорды Девятой симфонии — в «Искусстве шума» (1995), а метаколлаж «Людвиг ван Бетховен» (1970) состоит исключительно из бетховенских фраз.

Другой манифест интертекста — «Симфония» (1968) Лючано Берियो. Основой «суперколлажного скерцо» Л. Берियो служит Вторая симфония Г. Малера (Berio, 2012, 3), хотя оно также содержит множество реминисценций: от И. С. Баха до А. Шенберга, от Л. Бетховена до И. Стравинского, от А. Берга до А. Веберна (Berio, 2012, 5).

Звуковая ткань «Симфонии» инкрустирована не только музыкальными, но и литературными цитатами. Фундамент вокальных партий составляют фрагменты из текстов С. Беккета и Дж. Джойса в сочетании с бунтарскими лозунгами студентов Сорбонны и вокализациями известной поп-группы «Shingle Singers».

Еще один яркий образец интертекста — Третья симфония Альфреда Шнитке (1981). Здесь довольно одного интонационного оборота, чтобы в огромном массиве звуков распознать вступление к опере Р. Вагнера «Золото Рейна», клавесинную прелюдию из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, увертюру из «Эгмонта» Л. Бетховена, аллюзии на вальсы И. Штрауса, мотивы Девятой симфонии Г. Малера.

Интересна также композиция «Contra mortem et tempus» (1963) Джорджа Рочберга, представляющая виртуозный монтаж цитат из музыки XX века (*пример 9*). Они столь органично слиты, что даже не воспринимаются как цитаты. Развивая принцип плюралистической музыкальной коллекции, Рочберг создает масштабное художественное полотно.

Эти произведения не только наглядно иллюстрируют феномен «музыки в музыке», но и четко показывают, как диалог автора с традицией определяют испытанные временем

музыкальные архетипы, за каждым из которых заметен тонкий и прозрачный шлейф богатого исторического контекста.

The image shows a page of a musical score titled "CONTRA MORTEM ET TEMPUS" by George Rochberg (1945). The score is for a chamber ensemble: Flute, Clarinet, Violin, and Piano. The music is written in 3/4 time. The Flute part has a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *pppp f*. The Clarinet part has dynamics of *pp*, *mf*, and *ppp*. The Violin part has dynamics of *ppp*, *pocof*, *più f*, *pocof*, and *ritard*. The Piano part has a dynamic of *pocof*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom, there is a copyright notice: "© Copyright 1967 by Theodore Presser Co. 158-65226 All Rights Reserved Printed in U. S. A. International Copyright Secured".

Пример 9. Дж. Рочберг. «Contra mortem et tempus»

Идея постмодернистского цитирования состоит в неконфликтной — «бесшовной» — интеграции в авторское произведение инородного фрагмента. Принцип «имманентной» цитаты структурирует звуковую ткань произведения, наполняя ее причудливой игрой смыслов и ассоциаций.

Сочиняя произведение, — подчеркивает Дьердь Лигетти, — «важно цитировать не музыку, но ауру, абрис этой музыки в ином для нее контексте» (Ligetti, 1983, 24), ибо многомерность фактуры порой не допускает абсолютно точного, буквального воспроизведения уже «прозвучавшей ноты».

Часто автор подвергает заимствуемому элемент трансформации, превращая цитату в нечто иное, в некое подобие цитаты, в ее «собственную изнанку», в псевдо- или quasi-цитату. Иногда практикуется другой вариант, когда в одном тексте подлинные цитаты совмещаются с квази-цитатами.

Так, Вторая соната (1968) Альфреда Шнитке открывается Баховской псевдо-цитатой (Пример 10). Далее идет целый каскад цитат и псевдо-цитат. Сначала Шнитке вводит «псевдо-цитаты — не Лист, не Франк, а только стилизации под них», затем идут цитаты — финал Третьей симфонии Бетховена, и его же фортепианные вариации ор. 35, и одновременно стилизация под Брамса (Shnitke, 1993b, 52).

Не случайно Вторая соната имеет подзаголовок *quasi una sonata*. По словам Шнитке, *quasi una sonata* — это завуалированный намек на две *quasi una fantasia* Бетховена. Кроме того, здесь пародируется структура сонаты, ибо *quasi sonata* — это не сама соната, а скорее ироническое обыгрывание сонатной формы.

В Квази-сонате, — подчеркивает он, — «истинно формообразующим моментом выступает не соната и не тематичность сонатного цикла, а сквозное мышление, основанное на других элементах» (Shnitke, 1993b, 51). Тема — это «трезвучие соль-минорное, уменьшенный септаккорд, пауза и «цитатность» — ВАСН, фрагменты из Бетховена и других» (Shnitke, 1993b, 51).

«Иначе говоря, — резюмирует композитор, — настоящая форма произведения оказывается регулируемой вот этими традиционными элементами, которые, работая внутри квазитональной, квази-алеаторической структуры, бесконечно конфликтуя с ней, являются скрепляющими арками формы, ее опорой» (Shnitke, 1993b, 51).

Интертекстуальное произведение, безусловно, требует комплексного подхода к сочинению. Композитор не просто находит в классическом произведении новые грани, но, по сути, превращает известный мотив в «новое и неизвестное».

Используя такой прием, Лючано Беррио объясняет свою позицию следующим образом: «Каждое произведение содержит некую неосязаемую зону, обнаруживаемую только благодаря опосредованному влиянию других сочинений, которые оно впитывает, вбирает в себя, ассимилирует. Именно поэтому само произведение кажется нам призматическим, многогранным, предельно насыщенным историей и культурой» (as cited in Gavin, 1996, 16).

Интертекстуальная стереофония часто перекликается с техникой палимпсеста, когда новый текст пишется поверх старого текста так, что прежнее послание органично вплетается в существующее произведение, образуя глубоко разветвленную, сложную, многослойную структуру.



Пример 10. А. Шнитке.  
«Вторая соната». Фрагмент  
Баховской псевдо-цитаты

Наиболее интригующие палимпсесты постмодерна — это «Палимпсесты» для оркестра (1967) Алена Банкю; «Палимпсест» для инструментального ансамбля (1978) Яниса Ксенакиса; «Палимпсест» для фортепиано и удвоенного звука (1987) Анны-Марии Фиджаль; «Палимпсест» для контрабаса и магнитофонной ленты (1992) Жана Луиса Клода; лирическая композиция «Scelsius firmus, palimpseste» для саксофона (2002) Фредерика Варьереза; диалогия «Палимпсест I» и «Палимпсест II» для оркестра (2002) Джорджа Беньямина; «Палимпсест» для секстета (2004) Марка Андре Далбави.

Рассматривая палимпсест как модель коммуникации, которая вводит индивидуальное сознание человека в единое смысловое пространство культуры, французский композитор Паскаль Дюсапен считает, что произведение — это итог размышления над другими текстами, источниками, сюжетами.

«Мои камерные пьесы, — отмечает П. Дюсапен, — были написаны как бы “между нот”, созданы из материала различной фактуры, сочинены в процессе пребывания “между текстами” [...] Поэтому не случайно меня интересуют сами щели, зазоры, разрывы, из которых просачиваются другие музыкальные источники» (Dusapin, 2007, 47).

«Находясь “между” текстами, — продолжает Дюсапен, — я вижу, что моя композиторская работа организуется посредством трансформации и реорганизации уже созданных партитур: я проникаю вглубь музыки, раздвигаю ее материю и обретаю в ней новый синтез» (Dusapin, 2007, 47-48).

«Каждый музыкальный источник, так или иначе, прямо или косвенно, тесно связан с другими источниками посредством тонких незримых сетей. Именно они обеспечивают структурное единство нового произведения и тех тенденций, на перекрестке (или в средоточии) которых оно рождается» (Dusapin, 2007, 48).

Палимпсест возникает различными путями. Здесь нет общего рецепта. В одном случае палимпсест представляет собой интеграцию исторических эпох в рамках одного сочинения. Композитор, свободно оперируя всем арсеналом стилей и техник, накопленным за многовековую историю музыки, погружается в глубинные пласты времени.

Оригинальные примеры палимпсеста данного типа — «Moz'art» (1976) Альфреда Шнитке, «Mozart a la Haydn» Паскаля Дюсапена (1977), «Collage sur Bach» (1964) и «Mozart adagio» (1982) Арво Пярта, «Schubert-Phantasie» (1978) Дитера Шнебеля, «Страсти по Баху» (1981–1985), Маурисио Кагеля, «Послеполуденный отдых Баха» (2000) Владимира Мартынова.

Так, комментируя свой «Moz'art», Шнитке отмечает: «Все произведение составлено из музыкальных мыслей Моцарта, в основном, из его музыки к пантомиме, партитура которой утеряна. Мое же собственное начало проявилось именно в компоновке, смешении материала и создании из отдельных элементов целого» (Shnitke, 1993a, 78).

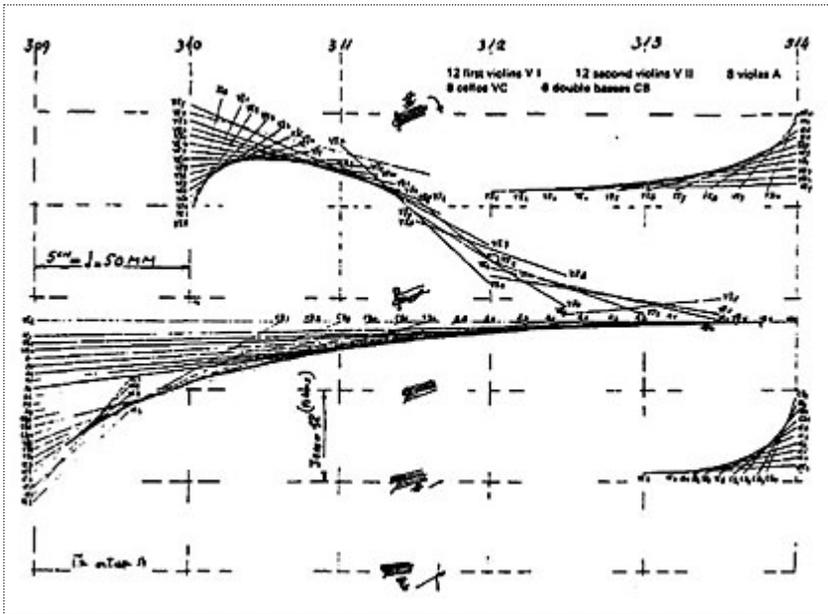
Конечно, «Moz'art» — это, прежде всего, «шутка, юмористический коллаж на музыку Моцарта. Мне хотелось “высветить” в нем игровое настроение, которого так много в музыке австрийского композитора, сделать своеобразное “зеркальное отражение” этой стороны моцартовского Art'a» (Shnitke, 1993a, 79).

Другой мастер палимпсеста — Эдисон Денисов — также изящно передает дух великих композиторов. В его «Вариациях на тему Гайдна» (1982), «Вариациях на тему Баха» (1984), «Вариациях на тему Генделя» (1986), «Вариациях на тему Шуберта» (1986), «Вариациях на тему Моцарта» (1990) характерный «стиль классиков» легко угадывается в современном звучании.

Второй тип палимпсеста предполагает объединение музыкальных традиций различных стран, народов и континентов. К нему относятся электронная композиция «Гимны» (1966–1967) Карлхайнца Штокхаузена, симфония для большого оркестра «Imago Mundi» (1973) Джорджа Рочберга, мультимедийный триптих «Эмигранты» (1982–1985) Винко Глобикара, звуковая quadro-фоническая инсталляция «Полифония миров» (2002) Александра Бакши, электронная пьеса «Планетарные голоса» (2003–2004) Анри Пуссера.

Третий тип палимпсеста рождается в ситуации, когда структура сочинения интерпретирует какую-либо не-музыкальную форму. Например, Янис Ксенакис включает в партитуру «Метастазиса» (1954) математические расчеты, используемые при строительстве павильона фирмы «Филипс» в Брюсселе,

который он проектирует в качестве архитектора совместно с Ле Корбюзье (пример 11, фото 3) (Ksenakis, 2008, 19).



Пример 11. Я. Ксенакис. «Метастазис»

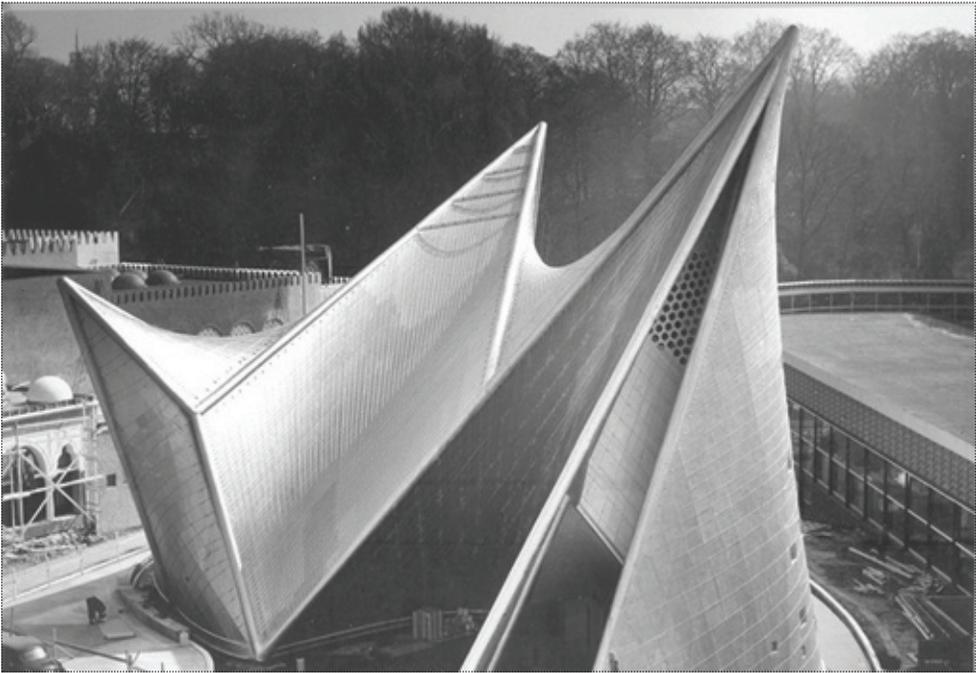


Фото 3. Я. Ксенакис, Ле Корбюзье. Павильон фирмы «Филипс».

Иногда композиторы используют живописную или абстрактную форму как прототип музыкального произведения<sup>3</sup>. «Структура № 1» (1951) Пьера Булеза построена по аналогии с картиной Пауля Клее «У границы плодородной земли», а «Перекрестные цвета» (1968) Анри Пуссера перекликаются с полотнами Василия Кандинского.

У Анри Пуссера звуки ведут себя подобно акварельным краскам в воде: они то плывут, тают, растворяются до полного исчезновения, то, напротив, бурлят, фонтанируют, взрываются на поверхности. Цветовые тональности Пуссера напоминают таинственные «блуждающие огни».

Легкость и воздушность звуковой массы иногда даже осложняет анализ произведения. А это очень важно для понимания идеи Пуссера. Когда мы видим на цветке множество лепестков, скажем, на маргаритке, то у нас возникает общее, суммарное впечатление: нам не нужно рассматривать каждый лепесток или считать их все подряд.

Аналогично, в произведениях Пуссера звуковые конгломераты образуют масштабное полотно, где мало различимы отдельные звуки, но хорошо видна общая палитра красок. «Блестящий звук» и «звонкий цвет» плавно перетекают друг в друга, давая потрясающий сонорно-колористический рисунок.

Музыка постмодерна часто обращается к широкому культурному контексту: живописи, театру, кино. Мортон Фельдман пишет музыку к фильму о Джексоне Поллоке (1951), Джанкарло Менотти — оперу «Гойя» (1986), Сергей Павленко — фантазию «В манере Гогена» (1994), Альфред Шнитке — пьесу «Пять фрагментов» по картинам Иеронима Босха (1994).

Винсент Ван Гог — культовая фигура для современных композиторов. Искреннее восхищение творчеством художника находит отражение в опере «Письма Ван Гога» (1975) Григория Фрида, инструментальной композиции «Восемь фрагментов из писем Винсента Ван Гога» (1985) Бертольда Хуммеля, опере

<sup>3</sup> Эту идею впервые формулирует еще Эрик Сати, выдающийся французский пианист и композитор, который говорил: «Почему бы нам для написания пьес не использовать такие же изобразительные средства, какие мы видим у Клода Моне, Поля Сезанна, Анри Тулуз-Лотрека? Почему бы не перенести эти художественные средства на музыку? не в этом ли заключается подлинная выразительность?» (as cited in Bergman, 1999, 16).

«Винсент» (1986-1987) Эйноухани Раутаваара, музыкальном спектакле «Ван Гог» (1998) Александра Бакши.

Интерес к Ван Гогу, конечно, совсем не случаен. Творчество живописца не укладывается в привычные рамки. Подлинный гений не принадлежит какой-либо школе или традиции. Его миссия — поиск нового художественного языка. А плата за прорыв в искусстве — одиночество, мука, страдание, тоска.

«Радикальная музыка, — пронизательно отмечает Теодор Адорно, — изображает непросветленное страдание человека. Его бессилие настолько возросло, что оно больше не допускает ни видимости, ни игры. А превращение страха одинокого человека в канон эстетики выдает нечто удивительное, незримо относящееся к тайне одиночества» (Adorno, 2001, 96).

Композиторы — постмодернисты очень высоко ценят мастеров авангарда. Электронный *opus* Джона Кейджа «Музыка для Марселя Дюшана» (1947) — дань памяти отцу дадаизма. Пьеса Луиджи Ноно «Приношение Эмилио Ведове» (1960) — отклик на холсты итальянского ташиста.

Тонкий знаток живописи, Эдисон Денисов, пишет изумительные оркестровые сочинения «Знаки на белом» (1974), «Акварель» (1975), «Точки и линии» (1985), фантазию «Три картины Пауля Клее» («Диана в осеннем ветре», «Сенечию», «Дитя на перроне» 1985), грандиозную оперу в 6 актах по пьесе Пабло Пикассо «Четыре девушки» (1986), инструментальную композицию «Зимний пейзаж» (1989).

Однако самое красивое творение Денисова — оркестровое произведение «Живопись» (1970). Изначально оно было задумано как трехчастная симфония: первая часть «Красная комната» — по картине Бориса Биргера, вторая часть «Черные рыбки» — по картине Юрия Васильева, третья часть «Танец» — по картине Бориса Козлова. Но в процессе работы автор сосредоточился на первой части, которая затем превратилась в отдельное сочинение.

Музыка точно передает письмо художника, манеру, восприятие цвета. В аннотации к компакт-диску «Живописи» автор отмечает: «В моей музыке, подобно тому, как в картине Бориса Биргера, в центре внимания находится особый художественный объект, который определяет не только главную

композицию, но также второстепенные нюансы и детали сюжета».

Да, оркестровая техника композитора такова, что возникает четкая параллель между звуковыми микстурами в музыке Денисова и смешением красок в живописи Биргера. Нежное сочетание звуковых линий Денисова вызывает прямую ассоциацию с томным колоритом Биргера.

В «Живописи» *tutti* большого оркестра (массивные звуковые пятна) плавно сочетаются с прозрачными линиями сольных инструментов, которые в финале разделяются на множество партий (16 первых скрипок, 12 — вторых, 10 альтов, 8 виолончелей, 6 контрабасов) так, что огромная звуковая масса (с диапазоном более 4 октав) мощно взрывается как фейерверк, медленно рассыпается и тихо исчезает (пример 12).

The image shows a page of a musical score for the piece 'Живопись' (Painting) by E. Denisov. The score is written for a large orchestra, with multiple staves for different instruments. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The title 'Живопись' is written at the top right of the page. The score is enclosed in a dotted border.

Пример 12. Э. Денисов. «Живопись»

Большое внимание композиторы уделяют классической литературе. Мортон Фельдман в электронной пьесе «Принц Датский» (1964) дает оригинальную интерпретацию «Гамлета» Вильяма Шекспира, Кшиштоф Пендерецкий в опере «Потерянный рай» (1976-1978) — свое видение поэмы Джона Мильтона, Борис Тищенко в «Данте-симфониях» (2005) — свежее прочтение «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Опера «Paradise Lost» Кшиштофа Пендерецкого — это масштабная притча, в создании которой принимают участие большой симфонический оркестр, хор (расположенный в квадратах по бокам сцены, подобно клеймам в житийной иконе), пантомима, балет и, главное, 17 солистов, олицетворяющих собой 17 персонажей поэмы Мильтона.

Интересны сценография, концептуальное решение костюмов, их цветовая символика. Адам и Ева, словно в библейские

времена, выступают перед зрителями обнаженными; Сатана, Грех и Смерть — в черных сетевидных хитонах, Христос и Голос Бога — в белом и прозрачном одеяниях.

Автор не просто окрашивает свои образы в соответствующие тона, но и заставляет их быть выразителями мощных драматических эффектов. Особенно впечатляет скорбное *adagio* — завершающий эпизод поэмы, когда одна за другой гаснут звезды и меркнут краски Эдема после грехопадения Адама и Евы.

Подчеркивая связь сцены и музыкальной драматургии, Пендерецкий называет оперу «Потерянный рай» — «Rappre-sentazione di Animo e di Corpo», итальянским термином обозначающим «Представление о Душе и Теле» в средневековых и ренессансных религиозных мистериях.

Звуковая ткань «Потерянного рая» предельно насыщена знаками — цитатами произведений различных эпох (в монологе Христа слышен возвышенный хорал И. С. Баха из «Страстей по Иоанну», в пассакалье — мрачный мотив секвенции «Dies Irae», мессы «Гнев Божий» Адама Сен-Викторского и Фомы Челанского, в сцене Евы и зверей — тема из «Лоэнгрин» Р. Вагнера), которые служат духовными символами истории человечества от праотцов до наших дней.

Довольно популярно среди композиторов творчество Вильяма Шекспира. Паскаль Дюсапен в опере «Ромео и Джульетта» (1988), Александр Бакши в концерте «Умиравший Гамлет» (1998) и Александр Маноцкий в музыкальном спектакле «Антоний и Клеопатра: версия» (2006) прекрасно озвучивают его трагедии.

Любят композиторы также современную литературу. Кшиштоф Пендерецкий ставит оперу «Дьяволы из Лудена» (1968-1969) по роману Олдоса Хаксли. Альфред Шнитке в балете «Пер Гюнт» (1986) воплощает драму Генрика Ибсена. Александр Бакши пишет спектакль «Превращение» (1992) по рассказу Франца Кафки.

Особенно их привлекает психологическая проза. Джанкарло Менотти создает оперу «Портрет Дориана Грея» (1973) по роману Оскара Уальда, Родион Щедрин — оперу «Лолита» (1992) по книге Владимира Набокова, Паскаль Дюсапен — Пятый квартет «Мерсье и Камье» (2005) по роману Сэмюэла Беккета.

В опере «Лолита» Родион Щедрин акцентирует не скандальное содержание романа, а сложные и противоречивые чувства главного героя. В фокусе внимания композитора — антиномия острой, мучительной, сжигающей страсти Гумберта и его внутренней драма все понимающего интеллектуала.

Жизнь Гумберта — это любовь-наваждение, любовь-вина, любовь-крест, любовь-пытка. Невозможность вырваться из тенет собственных страстей определяют жизненный путь Гумберта — и музыку оперы. Она, словно морок, окутывает героя — тягучая, ползучая, пронизанная щемящей тревогой, бьющая по нервам глухими ударами литавр.

Партитура оперы крайне трудна и построена на контрастах (пример 13). Так, в «Прологе» мы видим две противоположных сцены: с одной стороны, ад, сидящий в тюремной камере Гумберт и хор Судей, который обвиняет его в преступлении; с другой стороны, райский сад и хор Ангелов, молящийся за убитого.

Аналогично, вершина любви, воспетая в сцене «Страсти», резко противостоит бездне отчаяния, описанной в сцене «Грех Гумберта». Здесь сама музыка исполняет то, на что слова лишь беспомощно указывают, — а именно, на то, как влюбленную пару неумолимо влечет к осуществлению их страсти, к «высшему счастью».

Для Щедрина «Лолита» — это роман о быстро исчезающей красоте, о ностальгии человека по красоте. Лолита — собирательный образ мимолетной красоты. Именно тающая и ускользящая красота вызывает невыразимую боль, тихую грусть, магию оцепенелых созвучий.

Композиторы также помнят о поэтах. Вокальный цикл Альфреда Шнитке «Магдалина» на стихи Бориса Пастернака из романа «Доктор Живаго» (1977) — музыкальное воплощение мечты о вечной жизни. «Igitur» (1977) Паскаля Дюсапена — материализация поэмы Стефана Малларме. Опера Дитера Шнебера «Смерть Маяковского — танец теней» (1986) — медитация о трагической судьбе русского поэта.

Пример 13. Р. Щедрин.  
Опера «Лолита». Действие  
первое. Интродукция

Но самую сильную симпатию они испытывают к Джеймсу Джойсу. Лючано Берлио создает «Камерную музыку» (1953) и «Хвалу Джойсу» (1958), Роман Хаубеншток — балет «Улисс» (1977), Джон Кейдж — ораторию «Поминки по Финнегану» (1979), Ребекка Сандерс — триптих «Песни Молли» (1995), Виктор Екимовский — электронную пьесу «Поминки по Финнегану» (2007).

Действительно, Джеймс Джойс — главный «композитор» в литературе XX века. Музыкальное начало в произведениях Джойса проявляется на уровне сюжета, образов, фонетики, аллитераций, формальной структуры сочинений, полифонии голосов, интертекстуальных связей.

Музыка — это «второе я» Джойса. Он имел красивый тенор, выступал как исполнитель старинных песен и баллад, любил английскую мадригальную поэзию и музыку XVI века, высоко ценил творчество Джона Дауленда, Уильяма Берда, Ричарда Эллисона и других бардов елизаветинской эпохи.

Увлекаясь поэзией и музыкой елизаветинцев (Джон Булл, Джайлз Фарнеби, Уильям Берд), Джеймс Джойс пишет поэтический цикл «Камерная музыка» (1904-1907), а также перекладывает на музыку известный стих ирландского поэта Джеймса Мангана «Смуглая Розалинда».

Хотя Джойс посвятил себя литературе, музыкальный путь был для него так же возможен, как и литературный. Анализируя творчество Джойса, многие критики находят в его текстах различные музыкальные структуры: fuga с канонем в 11 главе «Улисса», сюита *diminuendo* в «Камерной музыке», рондо в «Портрете художника в юности»<sup>4</sup>.

Произведения Джойса строятся так же, как и большие музыкальные формы. Сборник «Камерная музыка» создан как полифоническая пьеса, где вечные темы любви и смерти, радости и печали, встречи и разлуки, надежды и тоски проводятся подобно музыкальным темам в фуге.

Роман «Улисс» напоминает классическую сонату в трех частях. Хотя структура произведения чрезвычайно сложна, тем не менее, ее разветвления легко вписываются в логику

<sup>4</sup> Детальнее см.: Fearn, 2001; Hepburn, 1999; Klien, 1999; McCourt, 1999; Mosley, 1994; Weaver, 1998; Witten, 2018, White, 2005; Zatkalik, 2001.

сонаты, где экспозиция, разработка темы, реприза, кода, рондо и менуэт переводятся на язык повествования.

Главы романа, однако, имеют свою логику, независимую от основной архитектоники. Например, глава «Сирены», которая, по словам самого Джойса, написана в форме *fuga per canonem* (канонической фуги), отражает стремление к организации литературного текста по правилам музыкальной полифонии.

Тексты Джойса пронизаны нотными цитатами. В стихотворении «Этого уже не вернуть» автор обыгрывает арию из оперы Дж. Пуччини «Девушка с Запада», а название другого стихотворения — «Tutto e sciolto» — отсылает к арии Элвино из оперы «Сомнабула» В. Беллини. Роман «Поминки по Финнегану» содержит цитаты из григорианских хоралов. Роман «Улисс» — цитаты и парафразы из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта.

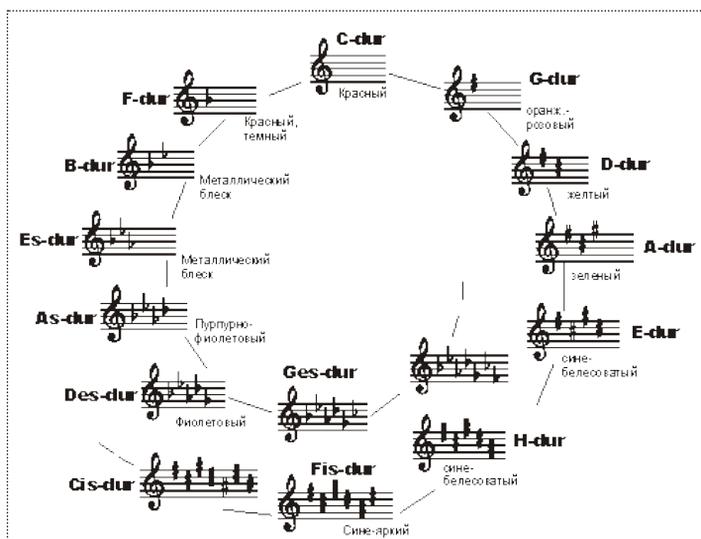
Музыкальные аллюзии у Джойса тесно перекликаются с сюжетными коллизиями. Так, дуэтино *la ci darem la mano* из оперы «Дон Жуан» играет символическую роль в развитии романа «Улисс», корреспондируя с главной сюжетной линией: Дон Жуан приглашает Церлину к адюльтеру, а Леопольд Блум размышляет о предстоящей измене своей жены Молли.

Подчеркивая музыкальную природу «Улисса», Умберто Эко пишет, что «Улисс» — это «текст, воплощенный в звуке», а монолог Молли — «симфоническое резюме» к нему (Эко, 2006, 245-247). Сергей Эйзенштейн сравнивает «Улисс» со «сложнейшим контрапунктом или фугой» (Eizenshtein, 2007, 336). Глауко Камбон называет 12 главу «Циклоп» откровением, которое «достигает воздействия столь интенсивного, что наводит на мысль о музыке Арнольда Шенберга или Альбана Берга» (as cited in Эко, 2006, 289).

Современные композиторы часто практикуют синтез искусств. Интересен знаменитый вокально-инструментальный цикл Пьера Булеза «Складка за складкой» (1957-1969), где «по мере развертывания пяти пьес, перед слушателем постепенно проступают идеи французского поэта-символиста XIX века Стефана Малларме» (Bulez, 2004, 199) (пример 14).

Пример 14. П. Булез  
«Складка за складкой»

Другой шедевр — *opus* «Желтый звук» (1974) Альфреда Шнитке на либретто Василия Кандинского, где излагается теория синестезии<sup>5</sup>. Но автор «Der Gelbe Klang» не ограничивается связью цвета и звука (*пример 15*), а идет еще дальше, объединяя соло (сопрано), пантомиму, оркестр и видеоряд.



Пример 15. Цвета и ноты. Синестезия

<sup>5</sup> Синестезия, объединяющая восприятие звука и цвета, показывает, что все звуки имеют цвет, причем высота звука определяет его насыщенность. Например, «нота “до” — самая низкая в музыкальной шкале — требует 24 вибрации и соответствует красному цвету, самому низкому в колористическом спектре, а нота “си” — самая высокая в музыкальной шкале — требует 45 вибраций и соответствует фиолетовому цвету, самому высокому в колористическом спектре» (Maur, 1999, 17). Василий Кандинский, художник-синестет, запечатлевает музыку в абстрактных живописных полотнах. Ассоциируя звуки с цветами, он пишет: «Цвет — это клавиша, а душа — многострунный рояль. Художник — это рука, которая играет на струнах» (Kandinskii, 2014, 36). В картине «Впечатление III» («Концерт») (1911) Кандинский изображает сочетание красок, навеянное музыкой Арнольда Шенберга. Слушая Шенберга, он отмечает: «Музыка Шенберга вводит нас в новое царство, где музыкальные переживания являются уже не акустическими, а чисто психическими. Здесь начинается музыка будущего» (Kandinskii, 2014, 36). На основе синестезии Кандинский создает книгу стихов «Звуки» (1913) с цветными литографиями, а также либретто к «абстрактному» балету «Желтый звук» (1912) на музыку Томаса Гартмана. Позже, вспоминая об этом проекте, Кандинский говорил: «Из нескольких акварелей композитор выбирал себе ту, которая ему была наиболее ясна в музыкальной форме» (Kandinskii, 2001, 79-80). Балет очень высоко оценили Федор Шаляпин и Сергей Рахманинов. Именно он вдохновил Шнитке на создание своего «Желтого звука».

«Здесь, — поясняет Шнитке, — для меня важны два пути: один — красочно-световая игра, идущая не столько от формального расчета, сколько высвечивающаяся изнутри [...] либретто; второй — построение сюжетной канвы с определенными временными пространствами, персонажами, окрашенными светом своих тонов. Оба пути сливаются в символике действия» (Shnitke, 1993с, 68).

«Желтый звук», — продолжает он, — раскрывает «конфликт Добра и Зла, Света и Тьмы [...] но главное — это сам путь к воплощению вечного дуализма: я имею в виду связь пластики и свето-цветовых решений, раскрытие их в статике и еще не опробованных мною динамических формах сонористического движения» (Shnitke, 1993с, 69).

«Der Gelbe Klang» имеет широкую палитру выразительных средств: «игра обертоновыми красками», «отдельные аккорды, которые купаются в их звучании», «звуковые эффекты глиссандо на обмотке басовых струн», «волнообразные движения», «синусоиды», «шепот», «заклинающее магическое повторение слов», «краткие реплики» и «всплески» (Shnitke, 1993с, 69).

Третий шедевр — две фантазии Оливье Мессиана: «Цвета времени» (1960) и «Цвета Града небесного» (1963). Иллюстрируя двойную музыкально-цветовую синестезию, Мессиаан изобретает новый метод композиции («симметричные лады» или «лады ограниченной транспозиции»), которые придают его произведениям экзотическое звучание (*пример 16*).

Новизна данного метода, — пишет Мессиаан в книге «Техника моего музыкального языка», — состоит в том, что «лады ограниченной транспозиции могут быть использованы мелодически — и особенно, — гармонически, но при этом мелодия и гармония никогда не покидают звуков лада» (Messian, 1995, 91) (*пример 17*).

Лады «находятся в атмосфере нескольких тональностей, но без *политональности*, так как композитор может сделать господствующей одну из тональностей или оставить тональное впечатление неопределенным» (Messian, 1995, 91). Исполнение такой композиции множественное и *a priori* непредсказуемое.

O. MESSIAEN (1907 - 1992)  
COULEURS DE LA VIE (LEUCISTE) (1963)

COULEURS: Topographie, champignon, miel et Christ  
 2: Enroulement, couleur verte, Romp avec vous  
 3: Enroulement, couleur verte, Romp avec vous  
 4: idem 2 3 avec couleur verte, Romp avec vous

1956  
(copié en 2012)

Пример 16. О. Мессиаен. «Цвета Града небесного»

Лады ограниченной транспозиции

Ⓑ

Пример 17. О. Мессиаен. Лады ограниченной транспозиции

Четвертый шедевр — сочинение «ММ 51» (1976) для фортепиано и электроники Маурисио Кагеля. «ММ 51» — это не просто музыкальный отклик на черно-белый немой фильм «Носферату» (1922) немецкого режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау, а своеобразный таперский «аккомпанемент» к нему (пример 18).

Фильм «Носферату», снятый по роману «Дракула» ирландского писателя Брэма Стокера, относится к жанру «фильма ужасов», где преобладают экспрессивные эпизоды. Для усиления трагического эффекта Кагель применяет голосовые фонемы и метроном. В партитуре ведущая партия метронома выделяется в отдельную строку. Маурисио Кагель столь органично сочетает литературный текст, сценический киноряд и музыкально-театральное сопровождение, что возникает настоящее синтетическое произведение искусства, где вербальное и визуальное начала прочно сливаются в единое целое.

Подлинными шедеврами *Gesamtkunstwerk'a* эпохи постмодерна являются мультимедийный проект «Джеймс Джойс, Марсель Дюшан, Эрик Сати» (1979) Джона Кейджа, семичастный оперный цикл «Свет» (1977-2003) Карлхайнца Штокхаузена, пластическая композиция «Игры в инсталляциях» (1992) Александра Бакши, сонорная феерия «Планетарные звучания» (2003-2004) Анри Пуссера.

Композиторов также серьезно интересуют научные открытия. Создавая стохастическую музыку<sup>6</sup>, Янис Ксенакис использует известные в теории вероятности распределения

Mauricio Kagel  
**MM 51**  
Ein Stück Filmmusik für Klavier  
1976

Пример 18. М. Кагель. «ММ 51»

<sup>6</sup> Стохастическая музыка (от греч. *στοχος* — предположение, гипотеза, вероятность) — это музыка, созданная с помощью такой композиторской техники, при которой законы теории вероятности определяют факт появления тех или иных элементов произведения при заранее обусловленных формальных предпосылках. Термин «стохастическая музыка» Ксенакис вводит в 1956 г. для описания музыки, основанной на законах теории вероятности, законах разреженных событий и законах больших чисел. «Стохастика изучает законы, известные как “закон больших чисел”, “закон разреженных событий”, и т. д. Именно так, в 1954 г. родилась музыка, которой два года спустя я дал имя стохастическая музыка. Законы расчета вероятностей необходимо входят в мою музыкальную композицию» (Ksenakis, 2008, 17).

Карла Фридриха Гаусса и Симеона Пуассона, а также коэффициенты корреляции параметров и формулу уровня энтропии Больцмана — Шеннона.

Для Ксенакиса, музыка — это «выражение человеческого интеллекта в звуках» (Ksenakis, 2008, 169). Рассматривая музыку как «единство числа, времени и случая», он развивает музыкально-логический категориальный аппарат на основе теории множеств Георга Кантора, теории информации Клода Шеннона и теории систем Людвиг фон Берталанфи (Ksenakis, 2008, 22, 27, 33, 38, 42).

Математическая концепция прогрессивной трансформации находит отражение в четырех идеях Ксенакиса: 1) в рядах, сериях, мелодических рисунках («случайные блуждания»); 2) в специфических полифонических структурах («арборесценции»); 3) в спектральных экранах («Марковские цепи»); 4) волновых формах («стохастический синтез»). Эти импликации дают композитору множество вариантов пространственно-временной комбинаторики звуков.

Оригинальный пример стохастической музыки — пьеса «Evryali» (1973), написанная по мотивам греческой мифологии. Эвриала — одна из трех Горгон, сестра Медузы и Сфено. Она, как и ее две сестры, обращает своим взглядом человека в камень, олицетворяя страх и ужас. Легендарный художественный образ Ксенакис трактует весьма необычно.

«Evryali» — одна из первых работ, где применяются арборесцентные мелодические линии<sup>7</sup> (рисунок 1). Арборесцентные секции создают парадоксальный графический и звуковой образ, который отличают безудержный полет шестнадцатых, сверкающая виртуозность ритма и чрезвычайно развитое полифоническое письмо<sup>8</sup> (пример 19).

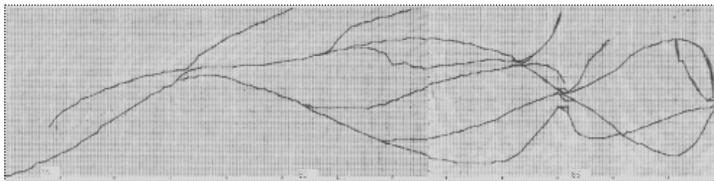


Рисунок 1. Я. Ксенакис. «Evryali». Арборесцентная графика

<sup>7</sup> Арборесценция (от лат. arbor — дерево) — фактура, имеющая своим прообразом древовидные формы и линии.

<sup>8</sup> Детальнее см.: Thomopoulos, 2011.



Пример 19. Я. Ксенакис. «Evryali»

Конструируя довольно разветвленные арборесценции, Ксенакис использует разные приемы: пишет алгоритмический рисунок, распределяет графику на 4 нотных станах, расслаивает звучание на 6 голосов так, что каждый голос представляет собой самостоятельную мелодическую волну и занимает отдельное графическое место (пример 20).



Пример 20. Я. Ксенакис. «Evryali»

Иллюстрируя многомерность звукового пространства, Ксенакис проводит аналогию из физики. В микромире существует множество элементарных частиц: кварки, лептоны, фотоны, глюоны и т. п. Одни имеют большую массу, другие — малую; одни — высокую энергию, другие — низкую. Однако все они сплетаются в единое целое<sup>9</sup>. То же мы видим и в музыке. Композиция содержит огромное количество элементов. Одни звуки (обозначенные на динамической шкале *forte* и выше) доминируют, другие звуки (обозначенные *piano* и ниже) — находятся на «втором плане», образуя фон. Так перед нами разворачивается гетерогенное пространство (пример 21).



Пример 21. Я. Ксенакис. «Euryali»

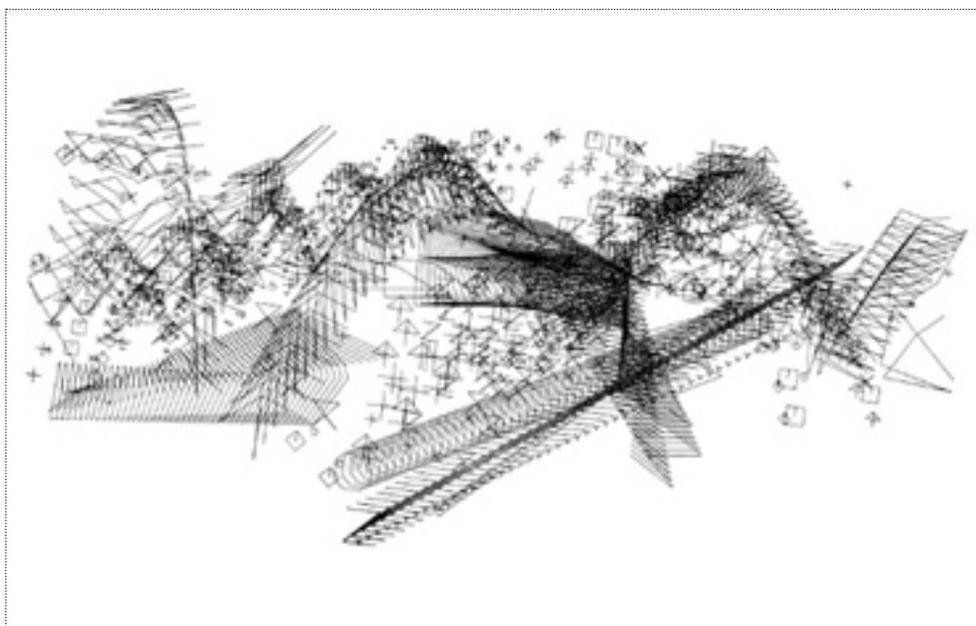
Или — еще одна прямая аналогия: «природные явления: дождь, град, пение цикад. Эти звуковые явления, рассматриваемые как целое, состоят из тысяч отдельных звуков. Множество звуков (в совокупности) создают новый звуковой феномен, который организован [...] по стохастическим законам» (Ksenakis, 2008, 18).

«Поэтому, моделируя большое скопление точечных звуков, как например, *pizzicato* струнных инструментов, мы, — подчеркивает Ксенакис, — должны знать эти математические законы, которые, впрочем, являются кратким и сжатым выражением цепочки логических обоснований» (Ksenakis, 2008, 18).

<sup>9</sup> Детальнее см.: Azarova, 2017, 140-146.

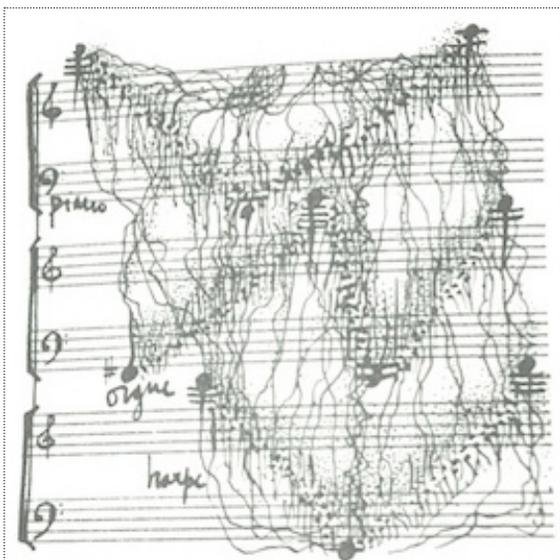
Разъясняя логические закономерности построения своих сочинений, Ксенакис часто апеллирует к научным фактам из физики («стохастическое моделирование»), молекулярной биологии («стохастический шум» и «стохастический резонанс»), медицины («стохастическая теория гемопоэза»), социологии («стохастическое движение толпы»).

Создавая электронную композицию «Mutatis Mutandis» (1968), Герберт Брюн вводит в партитуру элементы языка программирования FORTRAN (*пример 22*). Партитура содержит восемь листов компьютерных графиков и развернутое предисловие, откуда следует, что «графики — это музыкальные вариации на одну и ту же тему» (Brun, 1971, 129).

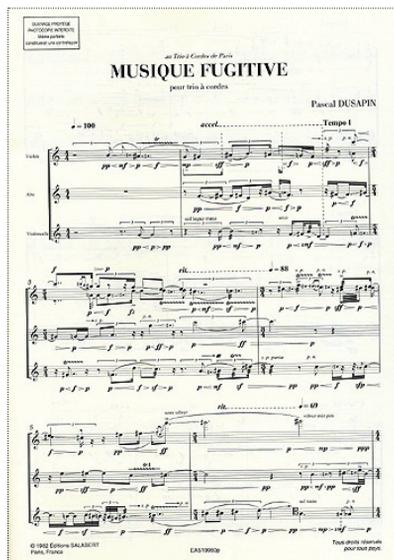


*Пример 22. Г. Брюн. «Mutatis Mutandis»*

Математические схемы и расчеты служат обычным делом для Анри Пуссера. Его «Сейсмограмма» (1954) и «Электроакустическая музыка» (1960) напоминают запись колебаний земной коры во время землетрясений. Пьеса «Параболы-микс» (1972) показывает звуковые вариации дифференциальных уравнений. «Восемь маленьких геометрий» (2006) иллюстрирует идеи геометрии Георга Римана, Николая Лобачевского, Пауля Финслера, Бена Мандельброта, и др. (*пример 23*).



Пример 23. А. Луссер.  
«Электроакустическая музыка»



Пример 24. П. Дюсапен.  
«Ускользящая музыка»

Изображая движение звуковых масс, Родион Щедрин в своей «Геометрии звука» (1987) применяет формулы стереометрии. Сергей Павленко в «Векторном пространстве» (2008) использует элементы алгебры Софуса Ли. Густаво Диас-Херес в «Transitors» (2012) вводит в партитуру метод генетических алгоритмов.

В пьесе «Ускользящая музыка» (1980) Паскаль Дюсапен ищет музыкальные аналогии турбулентным моделям пламени, облаков или воды, а во «Втором этюде» для фортепиано (1999) он с помощью нот моделирует процессы самоорганизации материи в нелинейных средах (пример 24).

Джон Кейдж в импровизации «Водная музыка» (1952) уподобляет музыку воде, а композицию — текучей, меняющейся, подвижной стихии. Многомерная, полилинейная и мобильная драматургия произведения отражает мерцающий импульс и всплеск огромного фонтана.

Современные композиторы также трепетно относятся к философии. Паскаль Дюсапен пишет пьесу «Sermino» (1985) на текст 28 фрагмента поэмы Парменида. Арво Пярт сочиняет поэму для оркестра «Summa» (1991) по мотивам «Суммы теологии» Фомы Аквинского. Александр Бакши ставит музыкальный спектакль «Я, Фейербах» (2001).

Особое внимание композиторов привлекает средневековый поэт, мыслитель, теолог Франциск Ассизский. Ему посвящены: рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского» (1978) Владимира Мартынова, «Месса в честь Франциска Ассизского» (1981-1994) и пьеса для арфы «Струны Святого Франциска» (1994–2003) Виктора Копытько, опера «Святой Франциск Ассизский» (1983) Оливье Мессиаана.

Однако главный кумир маэстро — Фридрих Ницше<sup>10</sup>. В начале XX века афоризмы Ницше вдохновляют Рихарда Штрауса, Фредерика Дилиуса, Густава Малера, Карла Орфа, Пауля Хиндемита, Арнольда Шенберга. На тексты Ницше созданы произведения в таких жанрах, как песня, соната, симфония, опера, кантата, месса, оратория, реквием<sup>11</sup>.

В середине XX века французский композитор-авангардист Жан Барраке пишет «Секвенцию» (1950-1955) — атональную версию четырех стихотворений Ницше (1. «Drei Bruchstucke»; 2. «Musik des Südens»; 3. «Vereinsamt»; 4. «Klage der Ariadne») в нерифмованном переводе Анри Альбера.

Барраке очень глубоко чувствует Ницше. Ему чрезвычайно близок атеизм, разочарование в религии, идея «смерти Бога» Ницше, ибо свое творчество он мыслит как сопряженный с самопожертвованием экстатический акт преобразования мира, погрязшего в абсурде и безверии.

Это серийно-пуантилистическое произведение несет мощный ницшеанский заряд, который Барраке позже выразит в своем знаменитом «Манифесте» (1969): «Композитор — это художник, т. е. человек, обязанный быть самым великим из всех; он должен изучать и ценить историю, придавать ей смысл, самому быть историей, преодолевать и продолжать ее. [...] Нужно стремиться к высшей цели, ибо быть композитором — значит

<sup>10</sup> Ницше известен не только как философ, но и как пианист-импровизатор. Он проявил себя также в качестве композитора. Ницше — автор 73 сочинений. Среди них — произведения для фортепиано, один скрипичный этюд, 17 песен, сочинения для хора а capella или с сопровождением (фортепиано либо оркестра), месса, оратория и множество песен.

<sup>11</sup> По мнению ученых, на тексты Ницше написано около 400 академических музыкальных произведений. Полный список опубликован в библиографическом издании Дэвида Тетчера «Музыкальные переложения текстов Ницше». (Thatcher, 1975, 1976, 1986). Информацию о новых произведениях содержат работы И. Б. Бабич (Babich, 1996) и Д. Миклович (Miklowitz, 1995).

быть творцом. Что есть творение? Смерть. [...] Музыка — это драма, патетика, смерть. Это игра до конца, потрясение вплоть до самоубийства» (Barraque, 2001, 181, 183).

Форма «Sequence» напоминает монодраму для сопрано g-h2<sup>12</sup>. Специфика данной секвенции состоит не в экстенсивном расширении границ дискурса, а в его особой интенсификации, предельной насыщенности вокальным драматизмом. Она длится 18 минут, но создает впечатление бездны, бесконечного звукового потока<sup>13</sup>.

Исповедуя «дионисийство» Ницше, Барраке создает произведение, которое можно назвать средоточием интенсивнейших любовных переживаний, слиянием чувственности и духовности, единством страдания и экстаза, источником высшего знания и абсолютной мудрости. Жестко и, одновременно, трагически он интерпретирует «Жалобу Ариадны». Особенно трогает монолог безумной «обитательницы ада», обращенный к ее супругу Дионису: «Друг мой, потаенный, единственный... Тобою пронизанная, я убиваюсь, охваченная вечной мукой... Ты, мой Бог, неведомый... Дай мне свою любовь... Отдай мне себя!» а злой Дионис ей отвечает: «Я — твой лабиринт!»

Для «Жалобы Ариадны» Барраке находит истинно новаторское композиторское «решение, в котором диктуемое риторикой серийности лабиринтообразное письмо с его иррациональными наложениями ритмических фигур, извилистыми мелодическими ходами, непредсказуемыми темповыми и динамическими сдвигами, калейдоскопически изменчивой артикуляцией, сочетается с наличием мощной драматургической линии» (Акоруан, 2012, 125).

Чередование событий, параллельно эмоциональному *crescendo* возгласов героини, усиливается, уплотняется и,

<sup>12</sup> Поль Гриффитс, исследователь творчества Барраке, отмечает, что исполнять секвенцию должна была знаменитая «вагнеровская» певица Кирстен Флагстад, которая в 1949-1951 гг. пела партии Изольды и Брюнгильды в Парижской опере (Griffits, 2008, 117).

<sup>13</sup> Первый и второй разделы секвенции основаны на разных 12-тоновых сериях: fis-f-g-d-cis-dis-e-ais-h-gis-c-a и gis-d-cis-e-g-b-h-ec-s-f-fis-a. В третьем разделе серии работают совместно. Барраке обращается с каждой серией свободно, но связь всех элементов серии прослеживается без труда, так как серия, согласно принципам Шенберга, выполняет функцию единственной «фундаментальной конфигурации» (Grundgestalt) для всего произведения.

наконец, достигает кульминации, за которой, — следуя логике серийного пуантилизма, — мгновенно наступает смена эмоциональной тональности, тихий всплеск и новое *crescendo*.

Таким образом, формируется цепочка нарастающих волн, последняя из которых на словах «O, reviens mon dernier bonheur!»<sup>14</sup> прерывается оглушительными ударами малого и большого барабанов, тамтама и бубна. Завершает же произведение эффектное *pianissimo* с загадочной репликой Диониса: «Я — твой лабиринт!»<sup>15</sup>.

Во второй половине XX в. Ницше становится символом, к которому апеллирует эпоха постмодерна. Артур Логотетис пишет «Шесть песен на стихи Ницше» (1958), Лукас Фосс — песню «O, Mensch, gib acht!» из сборника «Цикл времени» (1962), Фрэнк Сиракуза — оперу «Заратустра» (1975), Пьер Булез — сценическую музыку «Ansi parla Zarathustra» к театральной постановке Жана Луи Барро (1975).

Мейер Купферман посвящает «базельскому провидцу» три произведения: 1. «Ницше-цикл» на стихи «Stemenmoral», «Der Weise spricht», «Gegen die Gesetze», «Der Wanderer» для сопрано, рожка и фортепиано (1979); 2. кантату «К неведомому Богу» («Dem umbenannten Gott») для сопрано, камерного оркестра и электрического клавесина (1971); 3. «Три песни на стихи Ницше» для сопрано, флейты и арфы (1980).

Композиторы используют как прямые цитаты, так и скрытые аллюзии. Оратория «Вечное возвращение» (1980) Виктора Екимовского — это тонкий отклик на «die ewige Weiderkunft» Ницше. Пьеса-притча «Ессе hominess» (1997-1998) Клауса Хубера — пронизательный парафраз на «Ессе Homo».

Цикл Клауса Хубера «Spes contra spem» (1986-1989) на тексты Бертольда Брехта, Элиаса Канетти, Фридриха Ницше и Рихарда

---

<sup>14</sup> «O, вернись мое последнее счастье!» (фр.).

<sup>15</sup> Многие исследователи рассматривают «Секвенцию» Барраке как своеобразную творческую реплику на «Молоток без мастера» Пьера Булеза. С точки зрения Левона Акопяна, «“Молоток без мастера”, несомненно, изощреннее “Секвенции” в том, что касается формы (которую можно уподобить лабиринту, образованному тремя перемежающимися “микроциклами” с “ключом” в финале) и серийного письма», но по эмоциональной силе своего эффекта они вполне сопоставимы. «Изобилующая эмоциональными подъемами и спадами, “Секвенция” театральнее, драматичнее и романтичнее “Молотка”» (Акорюан, 2012, 125-126).

Вагнера имеет подзаголовок «Контр-парадигма к “Сумеркам богов”» («Gegenparadigma zur “Dämmerung der Götter”») и позиционирует себя как момент полемики с трактатом Ницше.

К наследию Ницше часто обращается Вольфганг Рим. В 1978 году он пишет «Симфонию» на стихи Ницше и Артюра Рембо для сопрано, баритона. В 1980 году — фантазию «Zweite Abgangsszene» на стихи Ницше и Новалиса. В 2010 году — оперу «Дионис» на основе позднего цикла стихов Ницше «Дионисийские дифирамбы».

Вольфганг Рим, преданный поклонник Ницше, создает на сцене настоящий *Gesamtkunstwerk*. Синтез философской мысли, поэтической красоты и чувственной страсти, который присущ позднему Ницше<sup>16</sup>, композитор реализует с предельным размахом и триумфом<sup>17</sup>.

Ницше привлекает композиторов не только как мыслитель, но и как человек. Адриана Клостер сочиняет оперу «Ницше» (1976) на основе писем Ницше к друзьям и близким. Масштабное действо из 12 сцен, где задействованы три символические фигуры «Ницше» (баритон), «Заратустра» (тенор) и «Женщина» (сопрано), тонко раскрывает внутренний мир хрупкой и ранимой личности.

Джузеппе Синополи пишет удивительную оперу «Лу Саломе» (1981) на материале эпистолярного наследия Ницше и Лу Саломе. Эмоциональную натуру Ницше он противопоставляет аристократической манере Лу Саломе. Мужское начало олицетворяет гонг, женское — колокольчики. Контраст ударов гонга и трелей колокольчиков усиливает электронная запись звучания 16 фортепиано.

Многие современные композиторы также откликаются на философские идеи XX века. Знаком эпохи служат «Сублима-

<sup>16</sup> В поздних письмах Ницше признает, что он мечтает о новом тексте, который станет «музыкальной партитурой будущего», ибо его язык «органично сочетает в себе понятийную основу с магией тона и ритма для описания редких состояний души» (Nitsshe, 2007, 254, 298).

<sup>17</sup> Опера «Дионис» получила самые блестящие и восторженные отклики в музыкальной прессе. Премьера оперы состоялась 27 июля 2010 г. в «Haus für Mozart» в Зальцбурге. Музыка исполнял оркестр «Deutsches Symphonic Orchestra» (Берлин) и хор «Vienna State Opera» (Вена). Дирижер: Инго Мецмахер, вокальные партии: Йоханнес Мартин Кранцл, Элин Ромбо, Маттиас Клинк (Анализ произведения, интервью с композитором и отзывы музыкальной критики см.: Stoyanova, 2015, 36-52).

ция: посвящение Фрейду» (1971) Виктора Екимовского, реке-вием «Quod: памяти Жюль Делеза» (1996) Паскаля Дюсапена, фантазия «Quod est rex. Vers la raison du coeur» (2006–2007) Клауса Хубера на слова французского философа Жака Деррида и мексиканского поэта Октавио Паса (лауреата Нобелевской премии по литературе).

Многие композиторы плодотворно сотрудничают с филосо-фами, особенно — с Жан-Франсуа Лиотаром, который широ-ко известен не только как интеллектуал, философ, теоретик постмодерна, но также как писатель, эстетик, тонкий знаток классического и современного искусства<sup>18</sup>.

Лиотару принадлежит ряд блестящих музыковедческих исследований. Эссе «Несколько слов к пению: “Sequen-za III” (1971) — глубокая и пронизательная трактовка «Сек-венции III» Лючано Берио (Lyotard, 1971). Доклад «Многоликая тишина» (1972) — детальный разбор «4’33» Джона Кейджа (Lyotard, 1972). Статья «Творческая рефлексия» (1986) — яркая интерпретация сочинений Пьера Булеза (Lyotard, 1986).

Лиотар не просто пишет эссе о творчестве современных композиторов, но даже принимает участие в их проектах. В 1976 году Лиотар и Кейдж вместе выступили на конферен-ции радикального искусства «Schizo-Culture». В 1985 году Лио-тар и Булез провели юбилейный симпозиум, посвященный 60-летию композитора.

В середине XX века композиторы часто экспериментиру-ют в сфере звукового синтеза. Изобретение в 1940 году маг-нитной пленки открывает новые возможности для работы со звуком, позволяя записывать высококачественные эффекты эхо и реверберации, которые нельзя смоделировать механи-ческими устройствами. Композиторы создают новый способ сочинения музыки, где главную роль играет фонограмма. Запи-санные на пленку природные и урбанистические звуки, сопро-вождающие оркестр, органично вплетаются в произведение. Рождаются первые сочинения в жанре «tape music»: «Double Music» (1941) Джона Кейджа, «Концерт шумов» (1948) Пьера Шеффера, «Marginal Intersection 1» (1951) Мортон Фельдмана.

---

<sup>18</sup> Анализ музыкальной эстетики Лиотара см. Azarova, 2014.

Соответственно, стирается четкая граница между искусством и реальностью. «Отныне, — подчеркивает Карлхайнц Штокхаузен, — в произведение включают не только музыкальные звуки, но также звуки природы и окружающей среды: гул ветра, плеск воды, звон колоколов, бой молотов, клаксоны автомобилей» (Stockhausen, 1963, 32).

Звуки природы (пение птиц, шелест листьев, дождь, раскаты грома, волны, морской прибой) активно используют Оливье Мессиан, Эдисон Денисов, Луиджи Ноно. Однако они не просто применяют фонограмму, а экспериментируют со звуком, воспроизводя средствами музыки «звучание стихий».

Например, Оливье Мессиан в своих сочинениях «Черный дрозд» (1950), «Экзотические птицы» (1956), «Каталог птиц» (1956–1959), «Садовая славка» (1970), «Витраж и птицы» (1986), «Голоса птиц» (1986) с помощью симфонического оркестра имитирует пение птиц (*пример 25*).

Oiseaux exotiques  
pour piano solo et petit orchestre  
(1955/1956, corr. 1985)

Xylophone\*  
(Sonne 1 octave plus haut que la notation)

Olivier Messiaen  
(1908–1992)

1 Presque lent 69

2 Plus lent (♩=72)  
(Garrulaxe de l'Himalaya)

Пример 25. О. Мессиан. «Экзотические птицы»

Эдисон Денисов мастерски передает звуки природы в таких разных композициях, как «Дуют ветры» (1952) для синтезаторов, «Пение птиц» (1969) для магнитофонной пленки, «Осенняя песня» (1971) для большого оркестра, «Листья» (1978)

для сопрано, «Мертвые листья» (1980) для клавесина, «Зимний пейзаж» (1989) для арфы, «На пелене застывшего пруда» (1991) для камерного оркестра и магнитофонной ленты.

Урбанистический шум (визг колес, звонки телефонов, стук печатной машинки) становится частью экспериментальных *opus'ов*: «Пять шумовых этюдов» (1948) Пьера Шеффера, «Шум» (1960) Маурисио Кагеля, «Вариации для двери и вдоха» (1963) Пьера Анри, «Колокола в тумане» (1988) Эдисона Денисова, «Музыка пишущей машинки» (1993) Стива Райха.

Например, в «Симфонии для одного человека» Пьера Шеффера и Пьера Анри (1950) слышны звуки повседневной жизни (звон кастрюль, столовых приборов, стекла, монет, и т. п.), а в «Разных поездах» (1988) Стивена Райха — удивительно переплетаются шум поезда и разговор пассажиров.

В 1949 году немецкий физик Вернер Мейер Эпплер публикует книгу «Электронное звучание» (Eppler, 1949, 86) с изложением идеи электронной музыки и синтетической речи. Для ее реализации в 1950 году в Кельне открывается первая студия звукозаписи, где Эпплер сотрудничает с Робертом Байером, Карлхайнцем Штокхаузенем и Годфридом Кенигом.

В 1950-е годы создаются различные технические институты и лаборатории: студия «Фонолоджия» в Милане (Studia Fonologia), «Институт изучения звука» (Institute de Sonology) в Утрехте, Студия звукозаписи телерадиокомпании BBC «Radiophonic Workshop» в Лондоне, «Центр электронной музыки» в Иерусалиме.

В 1977 году в Париже открывается «Институт исследования и координации акустики и музыки» (Institut de Recherche et Coordination Acustique Musique). Здесь работают Лучано Берио, Пьер Булез, Винко Глобокар, Эдисон Денисов, Паскаль Дюсапен, Джон Кейдж, Янис Ксенакис, Анри Пуссер, Карлхайнц Штокхаузен.

Естественно, во многом меняется творческий процесс. Сегодня композитор — не просто музыкант, имеющий дело со звуками и формами, а скорее исследователь звучаний. Он уже не использует «готовый» или «наличный» звук, а сочиняет «свой» звук, изобретая новые сонорные формы.

Главное направление поиска — радикальное повышение экспрессии звука, интерес к необычным, редко используемым

тембрам, акцент на звуковой символике. «Каждый звук теперь приобретает особый и неповторимый смысл, представляя музыку как модель всеобщей, глобальной, универсальной структуры» (Stockhausen, 1963, 45).

В эпоху постмодерна существенно расширяется звуковой диапазон. Джон Кейдж использует «не только тона, но и шумы» (Cage, 1973, 166), открывая путь к новому измерению звука — не слышимому в рамках слышимого. Из «искусства тонов» музыка плавно превращается в «искусство звуковых красок».

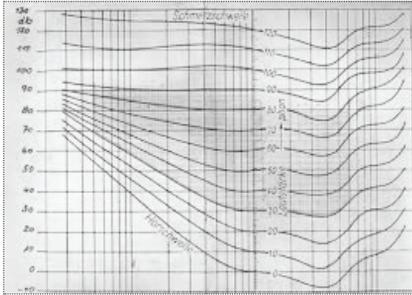


Рисунок 2. К. Штокхаузен.  
«Песнь отроков»

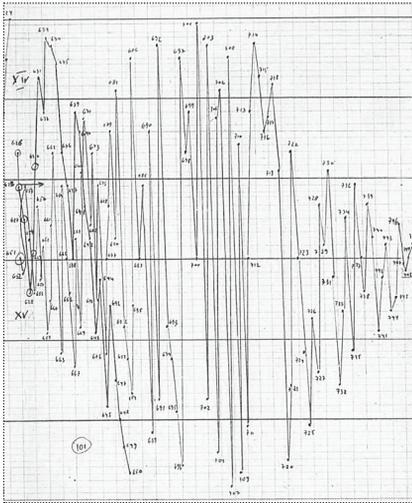


Рисунок 3. К. Штокхаузен.  
«Песнь отроков».

В «Песне отроков» (1956) Карлхайнц Штокхаузен пробует технологию синтеза речи. Поскольку на тот момент техника пока не позволяет искусственно создать человеческий голос, то все фонемы Штокхаузен сначала записывает на магнитофонную пленку, а затем соединяет и включает их в электронную звуковую ткань (рисунок 2).

«Песнь отроков» — знаковое событие в истории музыкального пост-авангарда. Оно служит поворотным моментом для электронных, сериальных и сонористических композиций. «Песнь отроков» дает абсолютно иное звуковое измерение, когда можно прямо говорить о феномене, дотолде «неслыханном».

В «Gesang der Jünglinge» Штокхаузен включает 4 пласта материала: синус-тоны, белый шум<sup>19</sup>, цветной шум и вокально-звуковые структу-

<sup>19</sup> Цвета шума — физическая шкала, по которой каждый вид стационарного шумового сигнала имеет конкретный цвет. Широко используется в акустике и электронике, где различают белый, розовый, красный, оранжевый, зеленый, синий, фиолетовый, серый, коричневый и черный шумы.

ры записанного на пленку голоса. На этой базе он создает единый континуум из элементов голоса и электронных звуков так, что голос вливается (инсталлируется) в тембровую природу синтетического звучания (рисунок 3).

Штокхаузен инициирует новый тип композиции, где доминирует не один конкретный акустический тон, а многозвучное неделимое целое. Подобное произведение в немецком музыковедении получает название «языковая сонористическая композиция» (Sprachsonorische Komposition)<sup>20</sup> (пример 26).



Пример 26. К. Штокхаузен. «Песнь отроков»

Кроме того, Штокхаузен вводит новое соотношение музыкального и языкового элементов. Традиция утверждает, что какой бы акцент ни стоял на музыкальном компоненте, слово всегда будет смысловым носителем, а значит, связь слова и музыки не отменяет границу между ними. В «Песне отроков» граница, напротив, «снимается», так как речевой элемент встраивается в музыкальный.

<sup>20</sup> Сонорика — это гармония, которая (в отличие от классической тонально-аккордовой или модальной гармонии, основанной на дифференцированном восприятии отдельного тона) оперирует множеством тонов, работает с разнообразными созвучиями тембро-красочного характера.



В 1960-е годы культ «лабораторной работы» над звуковой материей приводит к эмансипации звука, усилению его теоретического и концептуального значения на уровне художественного целого. Это, в свою очередь, инициирует иное видение сущности музыки, рождение «другой» эстетики.

На смену классической идее музыки как «языка чувств» приходит понимание ее как «искусства звуков». Отсюда меняется и способ описания мира: вместо передачи душевных аффектов человека композитор разворачивает процесс «движения» звуковой материи, показывая ее исток, формирование, сгущение, разрежение, распад.

«Изменения в области техники, — отмечает Пьер Булез, — требуют нового осмысления музыкального языка» (Bulez, 1999, 58). Действительно, с изобретением электроники, производство становится более объемным и многомерным, звуковой образ — весьма выразительным и насыщенным, а музыка — совершенно виртуальной.

Используя многоканальную запись, редактируя или варьируя скорость записи звука, маэстро создают музыку, которая не может быть сыграна традиционными средствами, но существует только в виде аудиозаписи. Детально разработанная мультитрековая запись очень далека от того, что исполнитель может реально представить на сцене.

Например, американский композитор Джон Стамп сочиняет известный *opus* «Суд фей и смертельный вальс», который формально нельзя сыграть. Но благодаря электронике и синтезаторам, его легко исполнить в том темпе и со всеми нюансами, которые требует автор (*пример 27*).

Процесс формирования сложного, объемного, многослойного звука, — включая разнообразные скольжения, переливы и пересыпания звуковой материи, ее мутации и трансформации, микро-остинато и квази-шумы, — фактически стирает грань между техно- и инструментально-фонией (*пример 28*).

Композиторы также предлагают новые тематические акценты (космос, вселенная, галактика, межпланетные путешествия), используют различные аудио-эффекты (эхо, обратное эхо, «роботизированный голос»), применяют «расщепление», «задержку» или «сжатие» звука, помещая его за пределы стерео-базы.

Пример 28. Дж. Стамп. «Суд фей и вальс смерти»

Пример 29. К. Штокхаузен. «Группы». Партитура для трех оркестров

В произведениях «Звук» (1960) и «Акустика» (1970) Маурицио Кагель синтезирует акустическую и электронную музыку, в «Электронной поэме» (1968) Эдгар Варез моделирует медитативно-космический транс, в «Электрическом контрапункте» (1987) Стивен Райх создает психоделическое звучание.

Конечно, такая музыка должна исполняться в новых условиях. Речь идет не только о специальном техническом оборудовании, но и о креативном подходе, который предполагает иное осуществление произведения. Это находит свое отражение в концепции «пространственной музыки».

Например, в *opus'e* «Группы» (1957) для трех оркестров Штокхаузен вводит особую «пространственную дислокацию» исполнителей. Стерефонический эффект достигается благодаря расположению оркестров в разных местах концертного зала: один оркестр — на сцене, другой — в партере, третий — на балконе.

Каждый оркестр имеет своего дирижера и работает в собственном темпе и ритме так, что целое не снимает автономии частей, а эффект слияния не исключает отдельных голосов. Единство звучания обеспечивают переходы, антифонные противопоставления, отклики, эхо (пример 29).

Разделяя инструментальные массы, Штокхаузен создает впечатление неподвижности одних акустических элементов и мощного движения других. Также он акцентирует то или иное звучание как более важное, максимально артикулирует соотношение частей и целое (рисунок 4).

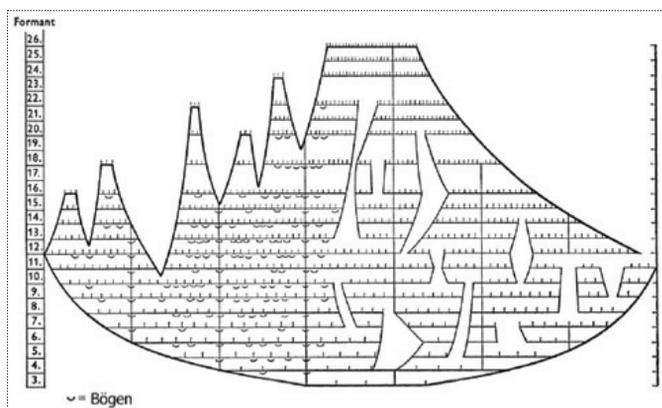


Рисунок 4. К. Штокхаузен. «Группы». Распределение звуковых масс



ру шумов. «Сонотрон» (как определяет этот прием Ксенакис) формирует в зале совершенно фантастическую, или даже — сюрреалистическую атмосферу.

В другом известном сочинении Ксенакиса — «Persephassa» для 6 перкуссионистов (1969) — ударники располагаются вокруг публики так, что шумовые каскады и переклички охватывают аудиторию подобно своду пещеры. Эффект «вибрирующего эфира» и многослойные фактурные комплексы превращают композицию в истинное чудо.

Таким образом, используя новые творческие приемы и методы, широкую палитру выразительных средств, научные открытия и современные технологии синтеза звука, композиторы эпохи постмодерна создают очаровательную музыку, которая радует наше поколение.

Играя с традиционной и нетрадиционной формой, экспериментируя с акустическим и электронным звучанием, магически «микшируя» классические и романтические прототипы, современная музыка имеет легко узнаваемый облик. Ей присущ яркий колорит, жанровый и стилевой синкретизм, четко выраженная парадоксальность.

Музыка постмодерна приобретает статус чистого искусства. Создавая музыкальное произведение, подобно тому, как демиург творит мир, композитор не нуждается в образцах, правилах, санкциях. Лавируя между «иллюзией завершенности» и «тайной невыразимого», он пребывает в свободном полете мысли.

## REFERENCES

- Adorno, T. (2001). *Filosofiya novoi muzyki* [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos. (in Russian)
- Azarova, Yu. (2017). *Filosofiya muzyki Ya. Ksenakisa* [Philosophy of Music by I. Xenakis] In *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [Art and Art Education in the Context of Intercultural Interaction] (140-146). Kazan: Kazanskii federal'nyi universitet. (in Russian)
- Azarova, Yu. (2014). *Estetika J.- F. Liotara i filosofiya sovremennoi muzyki* [J.-F. Lyotard's Aesthetics and the Philosophy of the Contemporary Music]. In *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [Art and Art Education in the Context of Intercultural

- Interaction] (113-121). Kazan: Kazanskii federal'nyi universitet. (in Russian)
- Akopyan, L. (2012). Zhan Barrake [Jean Barrake]. In *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History], № 3 (115-173). Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya. (in Russian)
- Bulez, P. (1999). Tvorchestvo, tekhnika, yazyk. [Creativity, Technique, Language]. In *Homo Musicus: al'manakh muzykal'noi psikhologii* [Homo Musicus: an almanac of musical psychology], Vol. 23 (55-60). Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo. (in Russian)
- Bulez, P. (2004). Ot skladki k skladke [From the Fold to the Fold]. In *Bulez P. Orientiry I. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations: Collected Writings] (196-200). Moscow: Logos-Al'tera. (in Russian)
- Kandinskii, V. (2001). Doklad na Pervoi Vserossiiskoi konferentsii zaveduyushchikh otdelami iskusstv [Report at the First All-Russian Conference of heads of arts departments]. In *Kandinskii V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva: v 2 t.* [Kandinsky, W. Selected Works on the Theory of Art: in 2 volumes], Vol. 1 (79-80). Moscow: Gileya. (in Russian)
- Kandinskii, V. (2014). *O dukhovnom v iskusstve* [Kandinsky, W. On the Spiritual in Art]. Moscow: Direkt-media. (in Russian)
- Ksenakis, Ya. (2008). *Formalizovannaya muzyka: novye formal'nye printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Xenakis I. Formalized Music: New Formal Principles of Musical Composition]. St. Petersburg: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. (in Russian)
- Messiaen, O. (1995). Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka [Messiaen O. Technique of My Musical Language]. Moscow: Greko-latinskii kabinet Yu. A. Shichalina. (in Russian)
- Nitsche, F. (2007). *Pis'ma* [Nietzsche F. Letters] (I. Ebanoidze, Comp., & Ed.). Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya. (in Russian)
- Nitsche, F. (2013). *Maloe sobranie sochinenii* [Nietzsche F. Small Collected Works]. St. Petersburg: Azbuka. (in Russian)
- Shenberg, A. (2007). Aforisticheskoe [Schoenberg A. Aphoristic]. In *Zvuchashchie smysly: Al'manakh* [Sounding Meanings: Almanac] (369-402). St. Petersburg: Sankt Peterburgskii gosudarstvennyi universitet. (in Russian)
- Shnitke, A. (1993a). Moz'art [Schnittke A. Moz'art]. In *Shul'gin D. "Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke": besedy s A. Shnitke* [D. Shulgin. "The Years of Uncertainty of Alfred Schnittke": Conversations with A. Schnittke.] (78-79). Moscow: Delovaya kniga. (in Russian)
- Shnitke, A. (1993b). Vtoraya sonata dlya skripki i fortepiano. Quasi una sonata [Schnittke A. Second Sonata for Violin and Piano. Quasi Una Sonata]. In *Shul'gin D. "Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke": besedy s A. Shnitke* [D. Shulgin. "The Years of Uncertainty of Alfred Schnittke": Conversations with A. Schnittke] (50-53). Moscow: Delovaya kniga. (in Russian)

- Shnittke, A. (1993c). Zheltyi zvuk [Schnittke A. Yellow Sound]. In *Shul'gin D. "Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke": besedy s A. Shnitke* [D. Shulgin. "The Years of Uncertainty of Alfred Schnittke": Conversations with A. Schnittke] (68-69). Moscow: Delovaya kniga. (in Russian)
- Eizenshtein, S. (2007). Montazh fil'ma: fragment o Dzhoise [Eisenstein S. Montage of the Film: a Fragment about Joyce]. In *Dzhois Dzh. Dublintsy* [Joyce J. Dubliners] (336-337). Moscow: Vagrius.
- Eko, U. (2006). *Poetiki Dzhoisa* [Eco U. Poetics of Joyce]. St. Petersburg: Simpozium. (in Russian)
- Barraque, J. (2001). *Ecrits: Presentes et annotes par L. Feneyrou*. Paris: Editions de la Sorbonne. (in French)
- Bergman, G. (1999). Synesthesia and the Arts. In *Leonardo*, Vol. 32 (15-22). Boston: MIT Press.
- Berio, L. (2012). *Sinfonia*. Berlin: Deutch Grammophon. (in German)
- Brown, M., & Guinery, P. (2014). *Delius and His Music*. Woodbridge, Suffolk, UK & Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer.
- Brun, H. (1971). *Uber Musik und zum Komputer* [On a Music and Computer]. Karlsruhe: G. Braun Verlag. (in German)
- Bussotti, S. (1954). *Five Piano Pieces for David Tudor*. London: Universal.
- Cage, J. (1973). 45 Minutes for Speakers. In *Cage J. Silence: Lectures and Writings* (146-193). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Gavin, T. (1996). "Musica e musica": Lucian Berio and music. In *The Musical Times*, Vol. 137, №1835 (12-16). London, UK.
- Griffits, P. (2008). *Le Mer en Feu: Jean Barraque* [The Sea on Fire: Jean Barraque]. Paris: Hermann Musique. (in French)
- Dusapin, P. (2007). *Composer, musique, paradoxe, fluxe. Leçons inaugurales du Collège de France*. Paris. (in French)
- Eppler, W. (1949). *Elektronische Klangerzeugung: elektronische Musik und synthetische Sprache* [Electronic Sound Production: Electronic Music and Synthetic Speech]. Bonn: Ferdinand Dummlers. (in German)
- Liotard, J. (1971). A Few Words to Sing: Sequenza III. In *Musique en Jeu* [Music and Play], № 2 (30-44). Paris.
- Liotard, J. (1972). Plusieurs Silence [Several Silence]. In *Musique en Jeu*, №9 (63-76). Paris. (in French)
- Liotard, J. (1986). Le Reflection creatrice: entretien avec Pierre Boulez [The Reflection of the Creator: Interview with Pierre Boulez]. In C. Samuel (Ed.), *Éclat: Boulez* [Samuel C. Éclat: Boulez] (14-17). Paris: Editions du Centre Pompidou. (in French)
- Ligetti, G. (1983). *Ligetti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claud Samuel and himself*. London: Eulenburg.
- Maur, K. (1999). *The Sound of Painting: Music in modern Art*. Munich: Prestel.

- Stockhausen, K. (1963): Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik [Texts on the Electronic and Instrumental Music]. In *Texte zur Musik: im 6 Bd* [Texts on the Music: in 6 Vol.], Bd. 1. Koln: Schauberg Verlag. (in German)
- Stoyanova, I. (2015). Wolfgang Rihm and "Dionysus": A Writing of Inner Spaces. In *Art & Research Journal*, Vol. 2. № 1 (36-52). Dublin.
- Thomopoulos, S. (2011). Evryaly and arborescences: Graphic representation as a tool for pianists in the work of Iannis Xenakis. In: Proceeding of the "Xenakis International Symposium" (1-8). London: Southbank Centre.
- Thatcher, D. (1975). Musical Setting of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography (Part I). In *Nietzsche Studien*, Bd. 4 (284-323). Berlin / New York.
- Thatcher, D. (1976). Musical Setting of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography (Part II). In *Nietzsche Studien*, Bd. 5 (355-383). Berlin / New York.
- Thatcher, D. (1986). Musical Setting of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography (Part III). In *Nietzsche Studien*, Bd. 5 (440-452). Berlin / New York.
- Babich, I. (1996). Nietzsche and Music: A Selective Bibliography. In *New Nietzsche Studies*, Vol. 1. №1-2 (64-78). New York.
- Miklowitz, D. (1995). New Recording of Nietzsche's Music. In *Nietzsche Studien*, Bd. 24 (344-353). Berlin / New York.
- Fearn, R. (2001) What Song the Sirens Sang? In *James Joyce Quarterly*, Vol. 39, № 1. (53-68). Tulsa, Oklahoma: University of Tulsa
- Hepburn, A. (1999). Noise, Music, Voice in "Dubliners". In S. Knowels (Ed.), *The Music of Joyce* (189-212). New York & London: Garland Publishing.
- Klien, S. (1999). John Cage and "Finnegan's Wake". In S. Knowels (Ed.), *The Music of Joyce* (152-170). New York & London: Garland Publishing.
- McCourt, J. (1999). Joyce's "Trieste": Citta Musicalissima. In S. Knowels (Ed.), *The Music of Joyce* (33-56). New York & London: Garland Publishing.
- Mosley, D. (1994). Music and Language in Joyce's "The Dead". In A. Timinieska (Ed.), *Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research*, Vol. 41 (191-199). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Weaver, J. (1998). *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*. Gainesville: University Press of Florida.
- Witten, M. (2018). *James Joyce and Absolute Music*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- White, K. (2005). James Joyce, Music and Dublin. In *The Progress in Music in Ireland* (111-120). Dublin: Four Courts Press.
- Zatkalik, M. (2001). Is there Music in Joyce? In T. Staley (Ed.), *Joyce Studies Annual* (55-64). Austin: University of Texas Press.



# PRAXIS



## «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ» ТОМАСА МАННА: МЕЖДУ ИЛЛЮЗИЕЙ И БЕЗДНОЙ

МАРЬЯНА КОЛОСОВА

*Колосова Марьяна Владимировна* — студент 4 курса факультета конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Россия.

*E-mail:* marko.www@mail.ru

В статье проводится метафизический и онтологический анализ произведения немецкого писателя Томаса Манна «Смерть в Венеции», определяются категории духа и формы. Сквозь призму экзистенциальной сопряженности с Ничто выявляется амбивалентность формы, её божественная квинтэссенция абсолютной красоты и деструктивный потенциал. На основе аналитики сюжета рассматривается этическое положение главного героя новеллы, от процесса трансцендирования до развёртывания духовного краха.

*Ключевые слова:* метафизический анализ, онтологический анализ, дух, форма, этическое положение, трансцендирование.

## THOMAS MANN'S "DEATH IN VENICE": BETWEEN ILLUSION AND THE ABYSS

*Maryana Kolosova*

St.Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Russia.

*E-mail:* marko.www@mail.ru

The article presents a metaphysical and ontological analysis of the work “Death in Venice” by German writer Thomas Mann, for example, the Spirit and the Form. Through the prism of existential connection with nothing is revealed ambivalence of the Form, its divine quintessence of absolute beauty and destructive potential. Based on the analysis of the plot, the ethical position of the main character of the novel is considered from the process of transcendence to the deployment of spiritual collapse.

*Key words:* metaphysical analysis, ontological analysis, Spirit, Form, ethical position, transcendence.

### **Топография новеллы**

*Мой вариант рая...*

*И. Бродский (Brodskii, 2015, 873)*

Название новеллы — «Смерть в Венеции» — еще до начала чтения само словно бы нетерпеливо выдает развязку произведения. Оно раскрывает место действия и разглашает главную тайну: что-то роковое случится с одним из героев, и это не что иное, как смерть. Почему именно в Венеции должен умереть главный герой? Хоть сознание и стремится неуклонно определять собой бытие, а свободный дух находит в себе силы сказать условностям «нет», пространство влияет на людей, в нем находящихся.

В художественной литературе встречаются совершенно необыкновенные «живые» города, которые не могут быть просто декорациями к чьим-то обособленным жизням. Они являются источниками событий, завуалированными искусными провокаторами, соучастниками действий. Таким городом для героев новеллы становится Венеция.

Венеция — особенное место, она прекрасна своим искусством, мраморной статичностью архитектуры, возвышенна и обманчива: «льстивая и подозрительная красавица, — не то сказка, не то капкан для чужеземцев» (Mann, 1997, 107)<sup>1</sup>. Это искусственный город, сотворенный в сугубо экономических целях на островах Венецианской лагуны.

---

<sup>1</sup> Новелла цитируется по изданию: Манн Т. Смерть в Венеции. М: Азбука, Терра-Книжный Клуб, 1997 (Mann, 1997).

«Внешний мир» героев произведения переполнен символами: черные гондолы, походящие на лакированные гробы; удушливая атмосфера распада и гниения; сирокко, приносящий азиатскую холеру и смерть, тотальный хаос; «гнусная» лагуна с ее лихорадочными испарениями; предостерегающий запах дезинфекции; горожане-торговцы, стремящиеся обмануть любого встречного; узкие улицы, которые олицетворяют собою заброшенность, затерянность в лабиринтах судьбы. Весь символизм города несет в себе роковой смысл. Город бросает вызов главному герою и поначалу встречает отпор (писатель понял: «надо уезжать»), однако сопротивление невыносимой обстановке наслаивается на внутреннее возбуждение чувств, вследствие чего гаснет, сменяясь покорностью внешнему.

Писателем все назойливее овладевает странное состояние, которое «может вызвать лишь морской воздух и сирокко», — экзальтированность и в то же время полный упадок сил (Mann, 1997, 66). Но его тщетная попытка уехать оказывается «крестным путем, горестным странствием по глубинам раскаяния» (Mann, 1997, 70), мысль об отъезде и прощании с Венецией навеки кажется художнику «тяжкой, минутами просто непереносимой» (Mann, 1997, 71). Ашенбах не сразу осознает главную причину своего страдания. Однако правда сердца оказывается простой и разрушительной, художник чувствует «буйное волнение крови, радость, душевную боль» (Mann, 1997, 76) и понимает, что отъезд в действительности ему так труден и невыносим из-за польского мальчика Тадзио.

Распад духа главного героя происходит параллельно тайному распаду города. Венеция оказывается больна и корыстно скрывает свой недуг, чтобы удержать туристов. Но, как ни парадоксально, катастрофа города наполняет сердце Ашенбаха удовлетворением. Ведь его всепоглощающая страсть под покровом хаоса получает шанс сбросить оковы стеснения и благопристойности, шагнуть дальше дозволенного. Ей, как и преступлению, «нестерпима благополучная упорядоченность будней», она «не может не радоваться всем признакам распада узаконенного порядка, любому отклонению от нормы, ибо смутно надеется извлечь выгоду из смятения окружающего мира» (Mann, 1997, 103). Венеция становится городом

нравственной распущенности, преступных деяний, а устанавливаемая в ней обстановка растерянности потворствует развитию тайных желаний художника.

### **До Венеции**

*Искусство означает повышенную жизнь. Оно счастливит глубже, пожирает быстрее...*

**Т. Манн «Смерть в Венеции»  
(Манн, 1997, 48)**

Признанный и прославленный миром еще при жизни австрийский писатель Густав фон Ашенбах вдохновляется мыслью о путешествии совершенно случайно, когда во время прогулки видит странника на колокольне собора. Развлекаясь чтением речений о загробной жизни и «стараясь погрузиться духовным взором в их прозрачную мистику» (Манн, 1997, 3), Ашенбах полностью предается грезам и случайно обращает свой взор на аскета, стоящего в портике византийской часовни. Его необычный вид «пришельца из дальних краев» (Манн, 1997, 4) возбуждает в Ашенбахе ощущение томления, давно забытую жажду перемены мест и сообщает его мыслям совершенно новый ход.

«Внидут в обитель господ» и «Да светит им свет вечный» — эти молитвенные формулы становятся точкой отсчета в системе координат разворачивающегося произведения. Томас Манн неслучайно выбирает именно эти «многомудрые напутственные речения о загробной жизни» (Манн, 1997, 3) для того, чтобы с их помощью показать суть нравственного состояния главного героя.

В начале «Смерти в Венеции» личность Ашенбаха раскрывается только со стороны сдержанной благопристойности, праведного, самозабвенного, страстного служения искусству, планомерного труда. В его творениях нет спонтанности, ведь они есть результат «отдельных озарений» и упорства, а не случайного порыва. Следуя доводам своего разума, писатель дарит лучшие и самые интенсивные часы своей жизни (сразу после пробуждения) именно работе, он ведет уединенную жизнь в горах и избегает лишних чувственных перипетий.

Ашенбах не растрчивает себя без меры, не стремится отдаться искусству целиком и полностью, без остатка, не поступает безрассудно. Он страстно желает дожить до старости, так как «считает, что истинно великим, всеобъемлющим и по праву почитаемым может быть только то искусство, которому дано было плодотворно и своеобразно проявить себя на всех ступенях человеческого бытия» (Mann, 1997, 15).

Для своих творений писатель-Ашенбах избирает определенный тип главного героя, выражающий смысл его творчества. Символом искусства Ашенбаха становится личность героическая, способная на активное действие и противостояние року, благообразная в страданиях и стойкая вопреки экзистенциальной надломленности бытия. Она является выразителем своеобразной «концепции интеллектуальной и юношеской мужественности», которая «в горделивой стыдливости стискивает зубы и стоит не шевелясь, когда мечи и копья пронзают ей тело» (Mann, 1997, 17). Этот «сугубо индивидуальный» (Mann, 1997, 17) и при этом многократно повторяющийся, излюбленный писателем тип героя становится олицетворением эпохи, выразителем героизма слабых, «моралистов действия» (Mann, 1997, 17). Читатели, желающие «хоть на время обрядиться в величие» (Mann, 1997, 17), находят себя в произведениях Ашенбаха и за это прославляют имя писателя.

Именно обостренное чувство красоты, «пустое, но строгое служение форме», стремление к ее простоте и ровности, благородной прозрачности сообщает произведениям Ашенбаха высокое мастерство и классическую статью.

Лишая себя эмоциональных всплесков и авантур чувства, Ашенбах полностью отдается во власть рационального, мерного, будничного бытия: «писателю кажется, что его творению недостает того пламенного и легкого духа, порождаемого радостью, который больше, чем глубокое содержание» (Mann, 1997, 10).

Реальность и творческий путь художника напоминают грамотно отлаженную, упорядоченную, взвешенную систему, которая, стремясь сохранить гомеостаз, старается исключить все иррациональное, свести на «нет» любое отклонение от заданного вектора.

Но для выживания любой системе нужна осечка, сбой, ино-родный элемент, который будет ее провоцировать и стимулировать дальнейшие действия, не даст ей застыть. Выбивающимся элементом в системе творчества писателя становится спонтанно возникшее «желанье странствовать», видеть мир. Это желание находит на Ашенбаха как «приступ лихорадки» и оборачивается «туманящей разум страстью» (Mann, 1997, 6).

Лихорадочная болезненность чувственного порыва зиждется на внезапном повороте от рационального положения, прежде свойственного его системе, к парадоксальному желанию соединения с новым. Желание туманит разум из-за того, что оно не является закономерным и предусмотренным волей, или хотя бы приближенным к этому, а становится сбоем, нарушением установленного порядка, поломкой системы. Ашенбах бежит от своей работы, от будней «неизменного, постылого и страстного служения». Он ощущает, что порывом к этому служит «тоска по дальним краям, по новизне, это жажда освободиться, сбросить с себя бремя, забыться» (Mann, 1997, 8).

Таким образом эксплицируется начало эволюции духовного мира Ашенбаха. Место умеренной, рациональной жизни в рамках приличий, занимает полярное ей отношение, установленная норма сменяется трансгрессией, через чувственное забытие устремленной в Ничто.

### **Встреча с «богом»**

Чем был этот мальчик — андрогин, бесполое утонченное, возвышенное существо — для писателя? Он казался ему фактически *богом*, чей пречистый свет он мог (был достоин!), словно апостолы в момент Преображения Господня, созерцать своими чувственными глазами<sup>2</sup>. Ведь его творческий путь был результатом долгой аскезы и духовного делания, подчинения тела законам духа!

Тяготая к красоте и идеальной чистейшей форме, Ашенбах встречает ее спонтанное проявление в юноше, обладающем безупречной красотой:

---

<sup>2</sup> См. Об этом: Palama, 2011. Возможно эта ассоциация с византийскими исихастскими практиками чрезмерна, но чрезмерность ее позволяет обозначить чрезмерность охватившего героя новеллы чувства.

Его лицо, бледное, изящно очерченное, в рамке золотисто-медвяных волос, с прямой линией носа, с очаровательным ртом и выражением прелестной божественной серьезности, напоминало собою греческую скульптуру лучших времен и, при чистейшем совершенстве формы, было так неповторимо и своеобразно обаятельно, что Ашенбах вдруг понял: нигде, ни в природе, ни в пластическом искусстве, не встречалось ему что-либо более счастливо сотворенное» (Mann, 1997, 47).

Богоподобная красота отрока изумляет писателя и вводит его в испуг. Ашенбах не сразу осознает свои чувства и поначалу «перед лицом совершенного творения» прячет взволнованность сердца за личиной холодного профессионального одобрения: «Как красив!» — думал Ашенбах. Именно поэтому перед ним не встает проблема гендера. Мальчик-андрогин не ассоциируется с телесностью и обладанием полом, он является выражением совершенства — «богом».

Ашенбах испытывает восторг, наслаждается созерцанием совершенной красоты юноши и изначально не отождествляет его ни с чем с мирским, наполненным суетой жизни, видит в нем лишь божественно-пустое. Он тщетно пытается противостоять соблазну, отрезвляет себя разумными доводами, старается относиться к мальчику «как к чему-то запретному, недозволенному и непосильному, о чем даже и мечтать не стоит» (Mann, 1997, 72).

«Недозволенность» понятна и естественна, но «непосильность» означает попытку соизмерения, а значит — уже внутреннее дозволение. Писатель остро ощущает «разрыв между душевным влечением и телесной возможностью» (Mann, 1997, 72), собственное физическое состояние кажется стареющему человеку тяжким, постыдным и недопустимым. В его сердце загораются боль и надежда при виде человеческой юности в самом цвету, украшенной «всеми отблесками красоты». Это «орудие памяти» будоражит мысли о вечном и пробуждает в его сознании ужас перед бренностью и немощью собственного тела.

Но «бог» выказывает антимо­ра­ль­ный лик и оказы­ва­ет­ся способным на провокацию, он подкрепляет и усиливает болезненную страсть писателя. Тадзио испытывает нарциссическое удовлетворение, обнаруживая себя предметом предпочте-

ния и принимая оказываемое ему внимание, он не избегает встречи с писателем и не боится его интереса, не выдает своего поклонника: «по какой-то причине он оглянулся, прежде чем скрыться за дверью, и его необычные, сумеречно-серые глаза встретились со взглядом Ашенбаха (Mann, 1997, 50). С острой радостью писатель замечает, что его участие вовсе не остается без ответа, он видит в глазах Тадзио интерес, пылкость и задумчивый вопрос, расшифровывает его нерешительную походку и «пленительную», «откровенную» улыбку: «губы его медленно раскрылись, и он улыбнулся доверчивой, говорящей, пленительной и откровенной улыбкой» (Mann, 1997, 98).

Сдавшийся писатель теряет собственную идентичность, он становится тенью, отображением бестелесного лица своего любимого: «от глубины души идущая зачарованная, трепетная улыбка, с какой он [Тадзио — М. К.] протягивает руки к отображению собственной красоты, — чуть-чуть горькая из-за безнадежности желания поцеловать манящие губы своей тени, кокетливая, любопытная, немножко вымученная, замороженная и завораживающая» (Mann, 1997, 98).

Художника одолевают две парадоксальные и глубинные тенденции. Первая есть потребность в покое как закономерный результат перманентной самоотверженной работы, стремление слиться со стихией, достигнуть внутреннего равновесия, «прильнуть к груди простого, стихийного, спасаясь от настойчивой многосложности явлений» (Mann, 1997, 57). Все это оправданно тем, что Т. Манн называет «повышенной жизнью», с которой связано служение искусству, оно «счастливит глубже, пожирает быстрее» (Mann, 1997, 25). Искусство является интенсификацией реальности и должно сменяться временным надеянием, успокоением надорванных чувств.

Однако вторая тенденция, запретная и противоположная созиданию, смыслу деятельности художника, заключает в себе соблазнительную тягу к нераздельному, безмерному, вечному, к тому, что одновременно с тем можно назвать и словом *Ничто*: художника влечет бездна.

Именно из Ничто, аллегорически вписанного в образ бескрайних морских просторов, возникает фигура прекрасного

«благородного бога», она прорезает собой «горизонтальную линию береговой кромки» и пробуждает «половодье чувств». Бессильная вялость сковывает дух Ашенбаха, «чувства же в упоении внимают говору хмельной невероятной тишины моря» (Mann, 1997, 62). В его воображении возникают картины «изначальных времен», снисходит поэтическая весть о возникновении формы и теогонических процессах рождения богов.

Но сперва Ашенбах испытывает «отеческое благорасположение», его сердце заполняет и захватывает взволнованная нежность «того, кто, ежечасно жертвуя собой, духом своим творит красоту, к тому, кто одарен красотой» (Mann, 1997, 63).

Упорным трудом, сосредоточенным деланием писатель возносит свой дух к совершенству и «творит красоту», достигая идеальной формы. Но представшее перед ним «дитя человеческое», юный красавец и есть *сама* совершенная форма (в один и тот же момент и телесная, и лишенная тела), «счастливо сотворенная природой». И это неожиданное, непредвиденное совпадение пленяет Ашенбаха.

Ашенбах проводит внутреннюю параллель между «суровой и чистой» божественной волей, которая, творя во мраке и хаосе, являет свету свое создание, и его собственной волей художника. Ведь он ощущает в себе то же божественное присутствие, та же воля действует и в нем, когда «зажегшийся разумной страстью, он высвобождает из мраморной глыбы языка стройную форму, которую провидит духом и являет миру как образ и отражение духовной красоты человека» (Mann, 1997, 84).

Стремление к идеальной форме и случайное столкновение с совершенной и спонтанной красотой пробуждает в писателе страх за то, что она брэнна и может исчезнуть, исказиться временем. Форма должна слиться с вечностью в своем лучшем состоянии, чтобы закрепить себя в ней навсегда. Поэтому, приглядевшись к мальчику и осознав, что тот обладает слабым здоровьем, писатель испытывает странное чувство удовлетворения и спокойствия, ведь красота не померкнет. «Он слабый и болезненный, — думал Ашенбах, — верно, не доживет до старости» (Mann, 1997, 65).

## **Развертывание духовного краха**

*Мы не можем взлететь, а можем  
лишь сбиться с пути...*

**Т. Манн «Смерть в Венеции»  
(Mann, 1997, 132)**

Отвлеченное обожание сменяется болезненной фиксацией, застреванием на объекте бесконечного восхищения. Всегда, за исключением коротких перерывов, прекрасный Тадзио оказывается подле своего почитателя. Ашенбаху уже знакомы «каждая линия, каждый поворот» прекрасного тела, он потворствует своей «радостной взволнованности чувств» и все глубже погружается в изучение внешних черт юноши (Mann, 1997, 82).

Писателю кажется, что созерцая «благородную фигуру», он постигает взором «самое красоту, единственное и чистое совершенство, обитающее мир духа и здесь представшее ему в образе и подобии человеческого» (Mann, 1997, 84). Прелесть юноши вызывает в Ашенбахе чувство благоговейного поклонения.

Ощущая предел рационального постижения «формы как божественной мысли», писатель осознает, что лишь с помощью чувства и благодаря чувству он способен подняться до истинно высокого созерцания и ощутить духовное зримым.

Ашенбаху думается, что он видит перед собой Гиацинта, который должен умереть, ибо его любят два бога. Согласно греческому мифу, юноша Гиацинт, обладавший невероятной красотой, был одновременно любим Аполлоном и богом западного ветра Зефиром. Когда однажды Аполлон и Гиацинт соревновались в метании диска, Зефир наблюдал за ними с небес. Из ревности он направил брошенный Аполлоном диск в голову Гиацинта, и тот был смертельно ранен. На месте, куда упали капли крови Гиацинта, вырос прекрасный алый цветок, словно обогранный кровью, а на лепестках его запечатлелся стон скорби бога Аполлона (Кун, 2010, 219).

Далеко зашедший в своих грезах Ашенбах терзаем столь же острой завистью к воображаемому сопернику: «он видел диск, который беспощадная ревность метнула в прекрасную голову, и подхватывал, даже бледнел при этом, поникшее тело, и на

цветке, возросшем из сладостной крови, была начертана его бесконечная жалоба» (Mann, 1997, 95).

В своих представлениях он уже ревнует и даже оказывается готовым убить юного Тадзио, почти что уподобляясь Саломее из одноименной пьесы Оскара Уайльда. Юная царевна-танцовщица Саломея влюбляется в божественную и целомудренную красоту пророка Иоканаана, отвергающего ее любовь. И тогда все её устремления с чудовищной одержимостью обращаются на то, чтобы завладеть его головою и поцеловать его рот, на котором она чувствует «острый вкус крови, а может быть вкус любви» (Uail'd, 2010, 63-96). Примечательно, что сам Оскар Уайльд считается одной из ключевых фигур эстетизма — направления в литературе и искусстве, ставящего эстетические ценности выше этических и социальных проблем. Более того, в собственной жизни писателя прослеживается та же тенденция и та же любовь к совершенному, прекрасному, соблазняющему и безнравственному жестокому юноше (Ellman, 2000, 132).

Преступая границы дозволенного, забывая о морали общества, теряя осторожность, не задумываясь о своем положении, Ашенбах, гонимый маниакальной потребностью в слиянии с объектом своего обожания, всюду следует за Тадзио. Художник одержим чувством, мозг и сердце его во хмелю, он шагает вперед, преследует, выслеживает польского мальчика, повинувшись указаниям демона, «который не знает лучшей забавы, чем топтать ногами разум и достоинство человека» (Mann, 1997, 105).

Но в то же время африканская холера, надвигавшаяся на «внешний мир» и грозящая смертью, вселяет в него мысли об очистительном и пристойном поступке, который мог бы вернуть все на круги своя и спасти его заплутавшую душу. Он намеревается предупредить польскую семью о катастрофе в Венеции и просить их скорее уехать, спастись. Однако оказывается, что Ашенбах не может позволить себе отступление назад, данный шаг вновь сделал бы его самим собою, а «для того, кто вне себя, ничего нет страшнее, чем вернуться к себе» (Mann, 1997, 99).

Теперь уже искусство и праведная жизнь ничего не стоят в сравнении с благами хаоса, сулящими наивысшие плотские

наслаждения. Символичным и ужасающим в данном отношении оказывается сон Ашенбаха, «телесно-духовное событие», вне которого он уже не видит себя существующим в мире. «Местом действия была как будто самая его душа, а события ворвались извне, разом сломив его сопротивление — упорное сопротивление интеллекта, пронеслись над ним и обратили его бытие, культуру его жизни в прах и пепел. Страх был началом, страх и вождение и полное ужаса любопытство к тому, что должно совершиться» (Mann, 1997, 130).

Ашенбаху снилась вакханалия, неистовый разгул, бешеные пляски под пронзительные вскрики, действие, объяввшее людей, зверей, смешавшее их в обезумевшую необоримую орду. Общее понятие, обозначающее то, что надвигалось, было: «чуждый бог». Венчали действие и пронизывали все низкие звуки флейты. Они влекли настойчиво, бесстыдно и его, «сопротивляющегося и сопричастного празднеству», к безмерности высшей жертвы. В глубоком сне Ашенбаха охватило неистовство, ослепление, пьяное сладострастие, его дух окончательно пал и возжелал примкнуть к хороводу «бога». Все страшные существа «были он» и слились в единое. Так «его душа вкусила блуда и неистовства гибели».

От сна Ашенбах пробуждается «разбитый, обессилевший, безвольно подпавший демону» (Mann, 1997, 133). Теперь он уже не боится изучающих, пристальных взглядов окружающих, людских подозрений, которые более ничего для него не значат. Писателю кажется, что удирающие, разъезжающиеся люди, вообще все живое, бывшее для него помехой, теперь стирается бегством и смертью: «немыслимое и чудовищное казалось ему мыслимым и нравственный закон необязательным» (Mann, 1997, 134).

Художник не может справиться с влечением к бездне. Это влечение можно отрицать, можно «добиться достоинства», но бездна все равно притягивает, к ней стягивается все. Отказавшись от всезнающего и всепрощающего познания, которое «чуждо достоинства и чуждо суровости», не ведает о прочности и форме («оно тянется к бездне, оно и есть бездна»), Ашенбах ищет только красоты. «Только красота божественна и вместе с тем зрима, а значит она путь чувственного, путь художника

к духу» (Mann, 1997, 140), — так рассуждает Ашенбах, представляя себя Сократом говорящим с юным Федром (Platon, 1989, 5). Но, пленяясь чистой и пустой формой, ища только красоты и непринужденности, художник не обращается к божественному, к мудрости, а направляет свой дух к дьявольской разнузданности и пороку, в конечном счете, обернувшись полным грехопадением. На пути красоты «водителем» Ашенбаха дерзостно становится сладкоистомный Эрот, а сам путь превращается в бесповоротное, гибельное движение в беспутье и вожделение: «мы, поэты, не можем быть ни мудрыми, ни достойными... мы неизбежно идем к беспутью, неизбежным и жалким образом предаемся авантюре чувств» (Mann, 1997, 141). Форма и непринужденность приводят к осквернению чувства, они «могут и должны» привести к бездне: «мы ищем только красоты, иными словами — простого, величественного, новой суровости, вторичной непринужденности и формы» (Mann, 1997, 142).

Последние дни жизни Ашенбаха сопровождаются безостановочно усиливавшимся страхом, «ощущением безнадежности и безысходности», распространявшимся как на внешний мир, так и на него самого. Случайно узнав о скором отъезде польской четы, он направляется к морю, чтобы еще раз посмотреть на своего Тадзио, ведь писатель осознает, что он остается один навсегда, «бог» его покидает. В предсмертном полуобморочном состоянии писателю чудится, что «бледный и стройный» психагог указывает ему рукой вдаль и «уносится в роковое необозримое пространство» (Mann, 1997, 147).

### **Эпилог**

Но, может быть, писатель видит красоту именно потому, что умирает, а не умирает, потому что видит ее?

Ашенбаха уничтожает одержимость формой, которую он ложно нарекает божественной, художник долго не замечает «предельной усталости», в которую ввергает его плоть и дух непрерывное напряжение чувства. Ему не удастся ощутить совершенство формы как гибельное и опасное, он обманывается и не может различить подтекста. Последний чувственный порыв перед смертью подтверждает полное душевное падение писателя: он стремится приблизиться

к трансцендентной красоте, но то, за чем он следует, является скорее соблазняющим его «ложным богом». Ашенбах теряет себя, свой дух, свою волю, он до безумия увлечен объектом своих чувств и покорно растворяется в нем, умирает, что описано словами: «как всегда он сбрался последовать за ним» (Mann, 1997, 147).

Ашенбах созерцает идеальное заключенным в границы человеческого обличия, но в то же время воспринимает его как формальную сущность. Красота мальчика, вопреки своей случайной воплощенности и единичной предельности, расценивается им как божественно-пустой и вневременный «предмет вообще» (Gusserl', 2000, 106). Но в своем совершенстве он сходен скорее не с наполненностью Бытия, но с Ничто. Возникая словно бы из ниоткуда (писатель замечает мальчика, когда тот появляется на линии морского горизонта), оставаясь внутренне пустым, но при этом имея божественно-прекрасное тело, мальчик совершенен, но в то же время он словно бы не существует, словно выходит из самого Ничто, неожиданно, благодаря этому, становящееся «одной из форм совершенства» (Mann, 1997, 62).

Можно сказать, что уже в самом начале повествования писатель находится под властью «нуминозного» чувства (Otto, 2008, 13). Он очарован своим «богом» и преклоняется перед его абсолютным совершенством, испытывает священный трепет от интенсивного ощущения божественного присутствия. Вместе с тем, духовное восхождение к божественному замещается желанием плотского сближения, слияния в одно. Это желание непристойно, беспутно, богохульно, ведь «бог» дистанцирован от художника. Так «бог» подтверждает свою «ложность», поскольку из несказуемого, апофатического предела он переводится в сферу физического мира, где Ашенбах сопоставляет себя с ним, примеряется к нему.

Ашенбах сам создает и низвергает своего «бога», ощущая между собой и Тадзио непреодолимый разрыв (сначала духовный, потом физический), он осознает, что не способен телесно возвыситься до его прекрасного облика, поэтому ломает предел, мысленно вводя мальчика в свой мир. Ашенбаха губит осознание именно телесного, а не духовного разрыва. Перед лицом сладостной юности ему делается противно собственное стареющее тело. Писатель согласен на любую иллюзию, которая смогла бы хоть немного приблизить его к Тадзио. Поэтому Ашенбах идет к парикмахеру, который

накладывает на него грим и закрашивает седину. Эта иллюзия физического сближения питает мечты писателя, болезненными фантазиями еще больше туманит его рассудок. За маской грима, он все больше уверяет себя, что можно перечеркнуть не только телесный разрыв, но и общественные нормы морали. При этом трансцендентный характер совершенной красоты, пусть даже данной в конкретном телесном воплощении, ощущается им еще и в том, что слово (то есть художественный акт писателя) способно ее лишь воспеть, а не «воссоздать».

Эстетика и искусство оформляют, дают правила, истину, связывают с божественным космическим порядком. Но вдруг мы видим, как совершенство формы, не имеющее никакой отсылки к духовному, но названное божественным, начинает разрушать, ввергать в хаос, в Ничто, становится дьявольским соблазном, оргией, распутством.

Духовное низводится до случайности телесного. И совершенная красота становится просто одним из бранных проявлений себя самой, обреченной на гибель и обрекающей на гибель, а не на спасение, того, кто полностью себя с нею связал и отождествил.

Томас Манн показывает своего героя дисциплинированным, благопристойным, достигающим совершенства в своих произведениях за счет упорного труда, саморегуляции и аскетизма. Однако далее он сталкивается с иной, антиморальной формой, только чувственной, только телесной, безразличной к духовному содержанию и стремящейся «склонить моральное начало под свой гордый самодержавный скипетр» (Mann, 1997, 22).

Таким образом, эстетически воспринимаемая форма амбивалентна, она включает в себе противоречие «двух ликов» в силу того, что имеет прямую корреляцию со своим содержанием — ведь будучи формой, она наполнена содержанием. Одновременно она и нравственна, и безнравственна.

В «Критике способности суждения» Иммануил Кант рассматривает красоту как «символ нравственности» (Kant, 1996, 373). Значит ли это, что красота является лишь эмпирической оболочкой, символом нравственно доброго, безразличным к моральному содержанию, что эстетического переживания

не возникает там, где нет этического начала? Или же мысль Канта не расходится здесь с мыслью Платона, полагающего, что прекрасное «исходит» из благого, поэтому достичь духовного блага можно именно восходя к нему от чувственной красоты?

И все же, увлекшись совершенной формой, представшей в чувственном проявлении, Ашенбах потерял заработанное им и обещанное ему еще в самом начале новеллы право на свет и канул в «роковую бездну», ведомый своим «богом». Он слился с Ничто, «отрицанием всей совокупности сущего» (Khaidegger, 1993, 97), и не смог обрести божественной вечности.

То, что Ашенбах окончательно и бесповоротно лишает себя «света» подтверждает данная Томасом Манном характеристика поглощающего писателя пространства — «роковое», то есть неотвратимое, неизбежное, губительное, смертельное. Это не уход в вечную жизнь, а исчезновение, слияние с бездной. Художник стремился к прекрасной форме, но, в конечном счете, она притянула его к греху и смерти. Он сбился с духовного пути и «не смог взлететь». Как и булгаковский Мастер, Ашенбах заслужил неполноту посмертного бытия души и более — ничто: «он не заслужил света».

## REFERENCES

- Brodskii, I. (2015). *Stikhotvoreniya. Mramor. Naberezhnaya neistselimykh* [Poems Marble. Embankment incurable]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. (in Russian)
- Bulgakov, M. (2015). *Master i Margarita* [Master and Margarita]. St. Petersburg: Azbuka. (in Russian)
- Ellman, R. (2000). *Oskar Uail'd: Biografiya* [Oscar Wilde: Biography]. Moscow: Nezavisimaya gazeta. (in Russian)
- Gusserl', E. (2000). *Logicheskie issledovaniya. Kartezijskie razmyshleniya. Krizis evropejskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya. Krizis evropejskogo chelovechestva i filosofii. Filosofiya kak strogaya nauka* [Logical research. Cartesian reflections. The crisis of European sciences and transcendental phenomenology. The crisis of European humanity and philosophy. Philosophy as a strict science]. Moscow: ACT. (in Russian)
- Kant, I. (1996). *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Criticism of judgment]. *Soch. v 8-mi tt.*, T. V. Moscow: Mysl'. (in Russian)
- Khaidegger, M. (1993). *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and speeches]. Moscow: Respublika. (in Russian)

- Kun, N. (2010). *Legendy i mify Drevnei Gretsii* [Legends and Myths of Ancient Greece]. Moscow: Veche. (in Russian)
- Mann, T. (1997). *Smert' v Venetsii* [Death in Venice]. Moscow: Azbuka, Terra-Knizhnyi Klub. (in Russian)
- Otto, R. (2008). *Svyashchennoe. Ob irratsional'nom v idee bozhestvennogo i ego sootnoshenii s ratsional'nym* [Sacred. About the irrational in the idea of the divine and its relation to the rational]. St. Petersburg: ANO "Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta". (in Russian)
- Palama, G. (2011). *Triady v zashchitu svyashchenno bezmolstvuyushchikh* [The Triads in Defense of the Sacredly Silent]. Moscow: Akademicheskii Proekt. (in Russian)
- Platon (1989). *Fedr.* Moscow: Progress. (in Russian)
- Uail'd, O. (2010). *Salomeya* [Salome]. Moscow: Fortuna EL. (in Russian)

## ЭСТЕТИКА УЖАСА В РАБОТАХ ДЭВИДА ЛИНЧА: ДЕКОНСТРУКЦИЯ НАРРАТИВА И СЕМАНТИЧЕСКИЙ НИГИЛИЗМ

Григорий Сипливый

*Григорий Николаевич Сипливый* — студент 2 курса магистратуры юридического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия.

*E-mail:* [siplivyig@bk.ru](mailto:siplivyig@bk.ru)

В статье предлагается рассмотрение вопроса о «деконструкции нарратива», совершаемой в произведениях Дэвида Линча. Эстетическую составляющую произведений автора предлагается рассмотреть, прежде всего, через призму рационального анализа, затронуть семантические аспекты производимого эстетического эффекта, а также обозначить категорию «эстетики ужаса» и выявить взаимосвязь между эмоциональным и эстетическим эффектами произведения и его внутренней семантической структурой. Исследование рассматривает произведения режиссера в контексте постмодернистского дискурса в кинематографе и уделяет большое внимание сюжетной и нарративной составляющей произведений автора. В статье выдвигается тезис о наличии в режиссерском замысле постмодернистской стратегии «атаки на смысл» как категории классического модернистского и традиционного мышления, реализация которой направлена на создание определенных метаморфоз в сознании зрителя. Предлагается выявить истоки эмоционального и эстетического эффекта, производимого кинокартинами исследуемого автора, через анализ технологий и методов, с помощью которых режиссер совершает «деконструкцию нарратива». Основное внимание уделено анализу семантической перверсии и дисперсии, в частности, использованию Линчем стратегий «столкновения с ничто» и «встречи с иным» для создания эстетического

эффекта ужаса. Также в работе выдвигается тезис о когнитивном генезисе эстетически оформленного чувства ужасного путем тактики намеренного отказа от нарратива. Эстетический эффект ужасного объясняется как следствие семантической деконструкции. Взаимосвязь семантического нигилизма и эстетики ужаса анализируется через феноменологическую традицию интерпретации «ничто». В этом контексте, в работе осуществляется попытка найти точки соприкосновения между метафизикой Мартина Хайдеггера и логикой Людвиг Витгенштейна. Несмотря на нахождение на разных полюсах феноменологической традиции начала XX века, англо-американская и континентальная философская мысль обращают особое внимание на дискурс «ничто». В статье анализируется логическое, лингвистическое, онтологическое и метафизическое значение деконструкции нарратива через призму эстетического анализа.

*Ключевые слова:* Дэвид Линч, эстетика ужаса, постмодернистское искусство, философия кино, деконструкция.

## **THE AESTHETICS OF HORROR IN THE WORKS OF DAVID LYNCH: THE DECONSTRUCTION OF THE NARRATIVE AND SEMANTIC NIHILISM**

***Gregory Siplivii***

National Research University "Higher School of Economics", Moscow, Russia.

*E-mail:* [siplivyyg@bk.ru](mailto:siplivyyg@bk.ru)

The article proposes an examination of the question "deconstruction narrative", performed in the works of David Lynch. The aesthetic component of the author's works is to be considered primarily through the prism of rational analysis, to touch upon the semantic aspects of the aesthetic effect produced, and also to designate the category of "aesthetics of horror" and to reveal the relationship between the emotional and aesthetic effects of the work and its internal semantic structure. The study considers the works of the filmmaker in the context of postmodern discourse in cinema and pays much attention to the narrative and narrative part of the author's works. In the article a thesis is put forward about the presence in the director's idea of a postmodern strategy of "attacking the sense" as a category of classical modern and traditional thinking, the realization of which is aimed at creating certain metamorphoses in the mind of the viewer. It is proposed to reveal the sources of the emotional and aesthetic movies by David Lynch; through an analysis of the technologies and

methods by which the director performs “deconstruction of the narrative”. The main attention is paid to the analysis of semantic perversion and dispersion, in particular, using Lynch’s strategies of “collision with nothing” and “meeting with another” to create an aesthetic effect of horror. Also in the work a thesis is advanced about the cognitive genesis of the aesthetically formed sense of the terrible by the tactic of deliberate rejection of the narrative. The aesthetic effect of the terrible is explained as a effect of semantic deconstruction. The correlation between semantic nihilism and horror aesthetics is analyzed through the phenomenological tradition of the interpretation of “nothing”. In this context, an experience is made to find common points of contact between the metaphysics of Martin Heidegger and the logic of Ludwig Wittgenstein. Despite being at different positions of the phenomenological tradition of the early 20<sup>th</sup> century, Anglo-American and continental philosophical thought pays special attention to the “nothing” discourse. The article analyzes logical, linguistic, ontological and metaphysical significance of the deconstruction of a narrative through the methodology of aesthetic analysis.

*Keywords:* David Lynch, aesthetics of horror, postmodern art, film philosophy, deconstruction.

Анализируя творчество Дэвида Линча, необходимо провести дифференциальные границы между постмодернистской деконструкцией в качестве приема, используемого Линчем, традиционной сакрализацией нарратива и модернистской рациональностью культурного посыла.

Отличие содержания произведений Линча от рационального содержания модернистского кино радикально. Тем не менее мы можем заметить, что между другими двумя полюсами — между пост-современностью и традицией — возникает манящее ощущение схожести. Традиционное восприятие произведений искусства чаще всего предполагает наличие определенной смысловой составляющей. Искусство в традиционном обществе прежде всего выполняет нарративную функцию, выступая как мифологический, религиозный или этический рассказ. Сакральное мышление человека традиции редко было прямолинейным и рациональным. Особое значение имеют метафизическое восприятие и аллегорическое повествование, создающие шарм магического иррационализма произведений традиционного искусства. В случае с мистическим или религиозным искусством иррационализм

и акцентировка эзотерической составляющей значительно затрудняет понимание общего смысла произведения.

Творчеству Линча, ввиду сложности восприятия общего семантического посыла, зачастую приписывают мистические свойства и эзотерическое содержание. Но можно было бы скорее представить, что традиционное и постмодернистское искусство словно бы находятся на разных краях изгиба подковы: они схожи в своей сложности и запутанности, но совершенно различны в своей сути. В данной работе сложность восприятия и эстетический эффект от произведений Линча предлагается рассмотреть как следствие постмодернистской деконструкции нарратива, не имеющей ничего общего с эзотерическими или мистическими мотивами.

Но очевидно, что ясный и четкий семантический посыл, свойственный модернисткой рациональности, не характерен для Линча. Даже те исследователи, которые причисляют Линча к числу модернистских режиссеров, описывают его как сюрреалиста, находящегося в самой крайней точке соприкосновения рационального и иррационального. Поэтому для того, чтобы перейти непосредственного к рассмотрению его кинематографических методов и приемов, необходимо кратко осветить метаморфозы модернистского киноискусства на протяжении XX столетия.

Первым с критикой строгой рациональности модерна в кино выступил авангардизм. Наиболее ярко представленный сюрреализмом, он подвергал переосмыслению рациональное и реальное, однако не ставил своей целью полный отказ от логической структуры повествования. *Surréalisme* — это принятие реальности и поэтическая попытка превзойти ее. Сверхреализм ставит своей целью явить нечто более реальное и настоящее, чем сама обыденная реальность. Андре Бретон в «Манифесте сюрреализма» 1924 года, обозначил позицию сюрреализма по отношению к логике как вызов воображения против рационального, восстание «химер и суеверий отличных от общепринятого» мнения.

Мы все еще живем под бременем логики — вот, собственно, к чему я вел все свои рассуждения. Однако логический подход в наше время годен лишь для решения второстепенных

вопросов. Под флагом цивилизации, под предлогом прогресса из сознания сумели изгнать все, что — заслуженно или нет — может быть названо суеверием, химерой, сумели наложить запрет на любые поиски истины, которые не соответствуют общепринятым. Быть может, ныне воображение готово вернуть себе свои права (Breton, 1986, 45).

Сюрреализм уделяет особое внимание поэтическому мышлению, логике сновидений и психоанализу, воображению и любой форме сознания, конструирующей нечто отличное от «простейших реальностей». Это увлечение всем, что не является прямолинейной рациональной обыденностью, обусловлено желанием установить нечто превышающее разумность, нечто, являющееся истинной, чистой и лишенной мещанской пошлости формой движения ума.

В конце своего манифеста Андре Бретон прямо высказывает свой тезис, определяя сюрреализм как чистое движение мысли, поэтический прорыв ума, свободного от ограничений и упрощений.

Лишь из злонамеренности можно оспаривать наше право употреблять слово СЮРРЕАЛИЗМ в том особом смысле, в каком мы его понимаем, ибо ясно, что до нас оно не имело успеха. Итак, я определяю его раз и навсегда: Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или, нравственных соображений (Breton, 1986, 56).

Сюрреализм оказал колоссальное влияние на все искусство XX столетия и позволил расширить рамки подхода к восприятию кинематографа. Кажущаяся абсурдность сюрреализма отвергается самими сюрреалистами, определяющими свое творчество как движение оформленной мысли, имеющей свой особый смысл и свою структуру. Нарратив сюрреализма — это рассказ, расплывающийся и тянущийся через логику сновидения, реальность, пытающаяся стать больше чем она есть в своей обыденной пошлости. Сюрреалистический нарратив сложен и отсылает к более глубоким и потаенным слоям сознания, чем состояние обыденного бодрствования. Сюрреализм заигрывает с тематикой «ночи» и поиском «правды сновидения», которая для бодрствующего сознания является лишь «темной

уродливых ветвей» (Breton, 1986), его эстетика расплывчата, а сам он тяготеет к гротеску на грани с абсурдом. Тем не менее, сюрреализм определенно предполагает конкретный семантический посыл, являясь искусством, ищущим смысл, превосходящий обыденный.

Необходимость рассмотрения семантической стороны сюрреализма в контексте анализа произведений Дэвида Линча важна по нескольким причинам. Выдвигая тезис о сознательной постмодернистской семантической деконструкции в произведениях Линча, необходимо упомянуть сюрреализм в качестве одного из идейных вдохновителей постмодернистской философии и постмодернизма в искусстве. В этом аспекте сюрреализм выступает как определенная форма семантической перверсии, как поэтическое извращение и искажение обыденного, банального смысла «дневной» реальности. Тем не менее сюрреализм не только сохраняет за собой «претензию на смысл», но и генерирует особенные, сюрреалистические смыслы, создавая произведения искусства, наполненные сознательной и сложной механикой построения нарратива. Как уже упоминалось, распространено мнение о Линче как сюрреалистическом режиссере, создающем пусть и крайне специфические, но осмысленные сюрреалистические нарративы.

Автор предисловия к англоязычному изданию книги Славоя Жижека «Искусство смешного, возвышенного» Марек Вечорек сравнивает сцену с кишасцами в траве муравьями из «Синего бархата» Линча с аналогичным воспоминанием у Сальвадора Дали (Wieszorek, 2000). Кинокритик Марина Уорнер напоминает нам о том, что Линч часто называл сюрреалиста Андре Бретона своим наставником (Uorner, 1998).

Сам Славой Жижек в эссе, посвященном фильму Линча «Шоссе в никуда» (*Lost Highway*, 1996), описывает Линча как реконтекстуалиста, как ретранслятора старых сюрреалистических сюжетов в новой концептуальной обертке. «Шоссе в никуда» Дэвида Линча — это холодное постмодернистское упражнение по возвращению к сценам изначальных страхов, хорошо скрытых в образах нуара (Zhizhek, 2011, 34).

Обосновывая свой тезис, Жижек цитирует Джеймса Нэйрера: «Без какой-либо цели, кроме как возвращения [...] таким

образом, несмотря на весь ужас, сексуальность и формальное великолепие, «Шоссе в никуда» [...] остается вмерзшим в своего рода фильмотеку; это очередной фильм о фильмах» (Naremore, 1998, 275).

О схожести стилистики фильма «Шоссе в никуда» со стилистикой нуарных фильмов говорит общая атмосфера пронизывающей сексуальности, мотивы непреодолимого одиночества и криминальной драмы.

Джеймс Нэйрмор писал о «Шоссе в Никуда»: «Ни один американский триллер не заходил так далеко в ощущении подобного исчезновения психологических подпорок и указателей, которые Раймон Борде и Этьенн Шаметон определяли как главный предмет нуара» (Naremore, 1998, 280).

Жижек в своей характерной фрейдомарксистской интерпретационной манере отмечает, что:

Подобная реакция, отражающая полностью искусственную, «межтекстуальную», иронически шаблонную природу вселенной Линча, как правило, сопровождалась противоположным нью-эйджевским прочтением, которое сосредотачивается на потоке подсознательной Жизненной энергии, предположительно объединяющей все события и людей, превращая Линча в певца юнгианского коллективного бессознательного духовного либидо (Nochimson, 1997, 19).

С позиции рассмотрения произведений Линча как акта постмодернистской деконструкции, применяемая режиссером реконтекстуализация мотивов нуара и сюрреализма является типичным приемом «использования готовых форм» и цитирования прошлых нарративов. Линч часто использует приемы заикливания происходящего, а также отсылки к своим предыдущим произведениям, создавая иллюзию преемственности и внутренней связности<sup>1</sup>.

Славой Жижек, принимая постмодернистскую концептуальную парадигму Линча, пытается произвести анализ произведения, исходя из наличия «внутренней логики», схожей

---

<sup>1</sup> Примером использования заикливания в сюжете можно назвать «Шоссе в никуда», «Синий Бархат», «Малхолланд Драйв». Отсылки к собственным работам встречаются в фильме «Внутренняя Империя» (трансляция «Кроликов» Линча по телевизору).

с логикой сюрреализма, отвергая идею радикальной деконструкции нарратива. Такая позиция, несомненно, имеет право на существование и заключает в себе интерес и ценность, однако возможно, что поиск семантической составляющей в произведениях Линча является необходимостью для собственного рассказа Жижека.

Хотя это второе прочтение должно быть отклонено (по причинам, которые будут предложены ниже), оно тем не менее оказывается голосом против представления о Линче как о деконструктивисте-насмешнике, ведь на некоем, пусть пока и на неведомом уровне к вселенной Линча нужно относиться совершенно серьезно. Проблема лишь в том, что такое прочтение абсолютно ложно толкует данный уровень. Вспомните заключительный экстатический восторг, отразившийся на лице Лоры Палмер в «Гвин Пикс: Огонь иди за мной» после ее зверского изнасилования и убийства; или вспышку гнева Эдди по отношению к водителю, который не следует «гребаным правилам», в «Шоссе в никуда»; или часто цитируемую беседу между Джеффри и Сэнди в «Синем бархате», когда Джеффри возвращается из квартиры Дороти. Джеффри, глубоко взволнованный, жалуется: «Почему существуют такие люди как Фрэнк? Почему в этом мире так много проблем?», а Сэнди говорит ему о хорошем предзнаменовании: своем сне о малиновках, которые приносят свет и любовь в темный мир. В парадигме постмодернизма эти сцены являются забавными, невыносимо наивными, вызывают смех, и все же они абсолютно серьезные.

Их «серьезность» не указывает на более глубокий духовный уровень, лежащий в основе поверхностных клише, а скорее на безумное признание искупительной ценности наивных клише как таковых. Это эссе — попытка распутать загадку подобного совпадения противоположностей, которое является в некотором смысле загадкой самого «постмодернизма» (Zhizhek, 2011, 34).

Психоаналитическое рассмотрение произведений искусства, основанное на трехчастной лакановской модели «воображаемое-символическое-реальное», производимое Жижеком, подразумевает в себе наличие определенной фабулы и структуры, объяснимого и связанного процесса, который мог бы быть интерпретирован в терминах психоанализа<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> В данной статье, принимаются определенные методологические и эпистемологические наработки авторов, отрицающих «холодный деконструкционизм» (Zhizhek, 2011, 34) Линча, однако общий тезис статьи формулируется как намерен-

В случае с Дэвидом Линчем мы имеем хоть и не уникальный, но, возможно, наиболее действенный и талантливый способ полного расщепления всей логической, смысловой, нарративной, рациональной и модернистской составляющей, на руинах которой зрителю остается лишь схватывание чистой тревоги. Затрагивая тематику «эстетики ужаса» и описывая процесс деконструкции семантики нарратива, необходимо проанализировать несколько важных вопросов. Каково значение логики рационального и семантического в формировании эстетики? Имеет ли эстетика в себе когнитивное содержание или она является лишь формой внерационального чувствования? Возможна ли эстетика там, где отсутствует смысл? Является ли эстетичным только то, что мы связываем с этическим, и возможна ли эстетизация ужасного, уродливого и пугающего? Каково эстетическое содержание и значение феномена ужаса? Как ужас может быть связан с бессмысленным?

Прежде чем перейти к рассмотрению того, как именно происходит семантическая деконструкция в картинах Линча, и как она формирует эстетический эффект, необходимо рассмотреть вопрос семантики в произведениях искусства и взаимосвязи рационального с эстетическим, что позволит увидеть генеалогию трансформаций понятий осмысленности, смысла и содержания.

\* \* \*

Описывая структуры рационального, Готлоб Фреге уделял особое внимание смыслу и значению, определяя смысл как умопостигаемую эйдетическую категорию<sup>3</sup>, цель, к которой направлено мышление. Постигание смысла явлений и вещей достигается с помощью познания значений, выраженных знаками. В трактате «О смысле и значении» философ следующим образом формулирует отношение смысла и значения и обосновывает отсутствие их тождественности:

---

ное использование деконструкции смысла для создания эмоционального и эстетического эффектов.

<sup>3</sup> «Эйдетическая категория» в данном контексте используется как синоним некой изначальной, априорной истины, которая определяет суть вещей, то есть в платоновском значении *ιδέα*.

Это свидетельствует о том, что некоторый знак (слово, словосочетание или графический символ) мыслится не только в связи с обозначаемым, которое можно было бы назвать значением знака, но также и в связи с тем, что мне хотелось бы назвать смыслом знака, содержащим способ данности [обозначаемого]. Тогда в нашем примере одним и тем же будет значение выражений «точка пересечения a и b» и «точка пересечения b и c», а не их смысл. Точно так же у выражений «Вечерняя звезда» и «Утренняя звезда» одно и то же значение, но не смысл (Frege, 1997, 1).

Фреге сформулировал логически верное взаимоотношение между смыслом и значением, между знаком и определяемым им значением.

«Правильная связь между знаком, его смыслом и значением должна быть такой, чтобы знаку соответствовал определенный смысл, а смыслу, в свою очередь, — определенное значение, в то время как одному значению (одному предмету) соответствует не только один знак» (Frege, 1997, 2).

Данное утверждение можно рассматривать как классическое представление о семантике рационального, логически обоснованном и выверенном способе опознавания осмысленного сюжетного рассказа. В практике нарративного строительства модернистского киноискусства данный принцип реализуется через построение строго логических сюжетов, когда знак отсылает к смыслу, а смысл выражается через значения.

Классическое, рациональное, семантическое искусство базируется на строгой логике, которая легко подвержена деконструкции, если выйти за пределы субъект-объектно ориентированного мышления<sup>4</sup>.

Затрагивая концепцию «семантического треугольника» Готлоба Фреге, стоит отметить не только взаимоотношения между «знаком-значением-смыслом», но и иерархичность этой структуры. Смысл (*Sinn*) понимается, как нечто, к чему

<sup>4</sup> Так, например, серия изображений консервных банок, созданных Энди Уорхолом в 1960-1962-х годах, Campbell's Soup Can, можно рассматривать как яркую и brutальную деконструкцию семантического треугольника Готлоба Фреге. Один предмет (консервная банка) занимает все изображение, разрушая своим одиноким присутствием логику знака-смысла-значения, являя себя самодостаточно и не отсылая к чему-либо, имеющему больший смысл, чем смысл изображенной консервной банки.

направлено движение ума, то, что лишь отражается в значениях (*Bedeutung*). Смысл выступает как логически оформленная внутренняя суть значения, отображаемого через знак.

Огромный интерес в определении структур рационального представляет аналитическая феноменология Людвиг Витгенштейна. Его лаконичные формулировки, изложенные в «Логико-философском трактате», позволяют сказать о мире как «наборе фактов», обладающих внутренней структурой, а о мысли как «логическом образе фактов». Представление о мире как наборе взаимосвязанных и взаимообусловленных фактов-событий, существующих по законам логики, формирует своеобразную «онтологию факта», или феноменологическую логику бытия. Наиболее существенными для нас являются следующие утверждения из «Логико-философского трактата» и комментарии к ним:

Логический образ фактов есть мысль.

3.03. Мы не можем мыслить ничего нелогического, так как иначе мы должны были бы нелогически мыслить.

3.11. Мы употребляем чувственно воспринимаемые знаки (звуковые или письменные и т. д.) предложения как проекцию возможного положения вещей. Метод проекции есть мышление смысла предложения.

3.142. Только факты могут выражать смысл; класс имен этого делать не может. Мысль есть осмысленное предложение.

Мысль есть осмысленное предложение (Vitgenshtein, 2005, 53-85).

4.002. Язык переодевает мысли.

4.027. Для предложения существенно то, что оно может сообщать нам новый смысл.

4.03. Предложение должно в старых выражениях сообщать нам новый смысл<sup>5</sup> (Vitgenshtein, 2005, 86-133).

Строгая ориентация Витгенштейна на верификацию и рассмотрение мира и языка через призму логической валидности оказала влияние на последующую постструктуралистскую интерпретацию языка и логики событий.

Жиль Делез, находящийся под влиянием работ Фреге, Гуссерля и Витгенштейна, стал одним из авторов новой философской парадигмы. Создавая свою методологию, Делез опирался на предшествующую феноменологическую традицию.

---

<sup>5</sup> Текст трактата представлен в переводе В. Руднева.

Делез интерпретировал логику Витгенштейна через постструктурализм. Логическая феноменология Витгенштейна и представление о мире как совокупности логически оформленных фактов (мыслей), находящихся в некоей плоскости языка, в постмодернистской интерпретации приобрело форму понимания мира как совокупности контекстов, атомарных высказываний и малых нарративов, имеющих собственную аутентичность. Вместо логического разъяснения мира, Делез деконструирует его. Интенция и пафос деконструкции направлены на выравнивание вертикальной иерархии смыслов, восходящей к иррациональному метафизическому идеализму.

Теперь, прояснив основные моменты, касающиеся семантических структур, необходимо уделить внимание тому, как мы можем понять в нашем контексте слово «эстетика». Основоположник термина «эстетика», немецкий философ XVIII столетия Александр Готлиб Баумгартен в своем труде *Aesthetica* выделял три начала или три раздела эстетической теории:

1. *эвристика* — учение о вещах и предметах мысли;
2. *методология* — учение об организации художественного произведения;
3. *Семиотика* — учение об эстетических знаках (Baumgarten, 1735).

Баумгартен исходит из представления об эстетике как части гносеологии и определяет ее как «низшую гносеологию», сферу познания, которая происходит на уровнях сознания, находящихся ниже интеллекта. Это можно четко проследить по первому параграфу «Эстетики», где Баумгартен называет эстетику «низшей гносеологией» (*gnoseologia inferior*), определяя ее как «наука чувственного познания» (*Aesthetica... est scientia cognitionis sensitivae*) (Baumgarten, 1735).

В. Ф. Асмус в первой главе своей книги «Немецкая эстетика XVIII века», характеризует Баумгартеновское понимание эстетики следующим образом: «Две черты характерны для баумгартеновского понимания эстетики: 1) эстетика для Баумгартена — одна из философских наук о познании, а именно — наука о чувственном познании и 2) цель чувственного познания, исследуемого эстетикой, достигается, по Баумгартену, с помощью искусства» (Asmus, 1962, 7). Также он пишет:

«Баумгартен подчеркивает научный характер эстетики. Хотя предметом эстетики не является ясное и отчетливое познание интеллекта, исследование ее предмета ведет все же к теоретическим принципам, которые формулируются в рациональных положениях и которые доступны доказательству» (Asmus, 1962, 14).

Представляется возможным продолжить мысль Асмуса и его стремление к поискам рациональных корней эстетики, кратко рассмотрев эстетические воззрения Иммануила Канта, сформулированные в «Критике способности суждения». В параграфе IV «О способности суждения как априорно законодательной способности» способность суждения определяется Кантом как:

способность мыслить особенное как подчинённое общему. Если общее (правило, принцип, закон) дано, то способность суждения, которая подводит под него особенное, есть определяющая способность суждения; если же дано только особенное, для которого способность суждения должна найти общее, то это — рефлектирующая способность суждения (Kant, 1980,8).

Так, наиболее общим образом, можно сказать об эстетике и эстетическом как о чем-то, обладающем общими чертами системности, структурированности, оформленности и выражающем стремление к общим «правилам, принципам и законам», будь то законы чистого рационального мышления, метафизической гармонии духовных измерений или изящества разрушения, в том числе разрушения осмысленного рассказа<sup>6</sup>.

Классическое идеалистическое представление об эстетическом — это представление о «возвышенном и прекрасном», которые подчиняются не просто неким общим законам гармонии и порядка, но также и законам, имеющим этическое основание.

Современное представление об эстетике включает в себя как наследие кантианской традиции, так и множество других методологических подходов. В условиях плюрализма и антагонизма дискурсов вопрос определения эстетического остается скорее конвенциональным.

---

<sup>6</sup> Необходимо отметить, что данное определение не претендует на универсальность. Формулирование предмета эстетики является открытой задачей и возможно только путем консолидации различных взглядов и воззрений.

Наиболее соответствующим конвенциональному равновесию представлений об эстетике и эстетическом, можно назвать определение эстетики, данное А. Ф. Лосевым. Эстетика — это «выразительная форма к какой бы области действительности она ни относилась» (Dzikevich, 2011, 40). Преодоление антагонизма дискурсов через обеспечение их сосуществования требует вычеркивания из содержания эстетического строго установленного внутреннего наполнения, оставляющего преимущественно форму. Лосев отмечал, что «практически каждая область общественной жизни может стать источником эстетики, которая впитывает и концентрирует специфику любой социально-исторической конкретики» (Losev, 1992, 311).

\* \* \*

Обозначив общие моменты, касающиеся структуры смысла и значения, а также соотношения когнитивного и эстетического, возможно перейти к рассмотрению эстетического эффекта семантической деконструкции. Ключевым условием для возможности анализа семантических сторон эстетики, является совмещение двух тезисов, описанных выше. С одной стороны, мы признаем, что эстетическое несет в себе заряд когнитивно оформленной структуры, кантианской подчиненности общим принципам «порядка, гармонии и соразмерности с высшим законом»<sup>7</sup>. С другой стороны, манипуляции с когнитивным содержанием эстетического, возможны и при исходной деконструктивистской позиции. В этой ситуации мы можем наблюдать феномен «семантического нигилизма» когда целью создания произведения искусства становится разрушение семантических структур нарратива, а эстетическое мыслится как «выразительная форма к какой бы области действительности она ни относилась».

В условиях постмодернистской критики и деконструкции классического рационализма мы сталкиваемся с крайне интересной ситуацией. Деконструкция смысла производится через демонтаж «треугольника Фреге», смещает знак и символ, зна-

<sup>7</sup> Под высшим законом предлагается понимать не трансцендентальные принципы «чистого разума» или этический нравственный императив, а общие принципы логической и рациональной структурированности.

чение и смысл со своих позиций в пространстве логического повествования, оставляя в итоге пустое место отсутствующего смысла. Тем не менее, сама чистая процессуальность деконструкции, выполненная на высоком творческом уровне, несет в себе эстетический заряд<sup>8</sup>.

В случае с денарративацией, производимой в фильмах Дэвида Линча, мы сталкиваемся с эстетикой, познаваемой не через смысловые коннотации нарратива, но через сам процесс его разрушения. Эстетика деконструкции проявляет себя в самом *изяществе* производимого разрушения: важно не «что» было сказано, но «как» сказанное было обращено в ничто. Для должного прочтения и схватывания эстетического в произведениях Линча необходимо заведомо отказаться от поиска эстетики внутри смысловых коннотаций сюжета, переместив внимание с поиска содержания на созерцание процесса его разрушения. Иными словами, эстетическое в условиях постмодернистской деконструкции проявляется не в содержании, но в форме. Содержание, в свою очередь, является лишь отвлечением внимания и способом запутать, уступая главенство художественной выразительности формы. Отказ от нарратива означает рассмотрение сюжета не как «осмысленного рассказа», а как «процесса по уничтожению всякого рассказа» и именно в строгости, выразительности и закономерности этой процессии семантического разрушения таится эстетическая составляющая.

Определив суть эстетики постмодернистской деконструкции как *изящного* процесса разрушения, необходимо затронуть тематику феномена ужаса в его взаимосвязи с эстетическим. Процесс разрушения означает сдвиг присутствующего и выдвигание на передний план *отсутствующего*, что тесно связано с природой ужаса. Процессуальность разрушения означает его темпоральное измерение, разрушение происходит во времени и взаимосвязано с пространством. В случае разрушения семантических структур нарратива под пространством развертывания деконструкции можно понимать феноменологическое представление о мире как совокупности логически

---

<sup>8</sup> Под «процессуальностью» понимается непосредственный творческий процесс разрушения не имеющий финальной цели, акцентированный на самом факте производимого действия.

оформленных фактов, сформулированное Витгенштейном. В данном контексте, «пространство» стоит понимать условно как некую совокупность структур, которые подвергаются разрушению. Логическое «пространство» Витгенштейна — это пространство языка, который должен *«сообщать нам новый смысл старыми словами»*. В этом контексте, разрушение нарратива как связанного рассказа является разрушением самого языка, способного выражать смыслы.

В определенной степени можно сказать, что в Новое время онтология была вытеснена логикой. Рационализм, отвергающий иррациональность метафизики, тем не менее наследует мышление о мире в вертикальном, иерархическом ключе. Логоцентризм все так же видит мир как пространство, в котором разворачивается реальность. С осуществлением замены метафизики логикой мир как арена для развертывания бытия сменился миром как пространством логических фактов и событий. Процесс деконструкции направлен не только на модернистскую эпистему<sup>9</sup> логического пространства, но и на десакрализацию онтологии через высмеивание и пародирование иррациональных, мистических и метафизических представлений.

При анализе эстетической природы ужаса представляется интересным попробовать связать философские системы Л. Витгенштейна и М. Хайдеггера. Эти авторы олицетворяют собой разные полюса в философии начала XX столетия. Людвиг Витгенштейн находится на полюсе англо-американской аналитической традиции. Он придерживается строгих рационалистских позиций. Для Витгенштейна задача философии (логики) — это рационализация мира посредством анализа языка. Философия Мартина Хайдеггера, в свою очередь, оперирует мистическими понятиями и ставит своей целью прояснить вопрос о бытии. При всей полярности логического рационализма Витгенштейна и мистического пафоса подлинности Хайдеггера между ними есть точки соприкосновения. Ключевым моментом, позволяющим совместить континентальную

---

<sup>9</sup> Термин «эпистема», введённый Мишелем Фуко, в данном контексте используется для обозначения логического мышления как ставшего в XX веке абсолютным внутренним «априори» западной цивилизации.

и аналитическую традицию в лице этих двух авторов, является использование ими феноменологической методологии.

И аналитическая лингвистика Витгенштейна, и метафизические законы явления и сокрытия бытия в мире подчинены общей системности *Phänomenologie*. Познание мира как выраженных через язык логических фактов и структур знания, так же как и познание бытия как мистического явления экзистенциальных структур, является беспредпосылочным опытом сознания.

Концепт мира как пространства логически оформленных фактов не противоречит онтологической природе ужаса, сформулированной Мартином Хайдеггером в «Бытии и времени». Представление о мире как о «пространстве логических фактов» и о мире как об «арене, где разворачивается бытие» равно важны при анализе феномена ужаса. Онтологическая трактовка ужаса через метафизику Хайдеггера вполне органично уживается с концепцией мира как совокупности смыслов, оформленных в языке. Сама природа ужаса несет в себе потенцию сдвига в «онтологическом пространстве логических фактов».

Хайдеггер выделил три вида страха (*Furcht*): испуг (*Erschrecken*), жуть (*Grauen*) и ужас (*Entsetzen*). В § 30 «Бытия и времени» (*Die Furcht als ein Modus der Befindlichkeit*) приводится формулировка онтологической природы страха как состояния, способного приоткрыть структуры бытия. Хайдеггер формулирует страх как „das Wovor der Furcht, das Fürchten und das Worum der Furcht“ (Heidegger, 1927, 140), разделяя сам феномен устрашения и чувство ужаса как то, перед чем испытывают страх, и то, почему его испытывают. В онтологическом смысле страх является результатом «вглядывания в бытие», поскольку устрашение всегда связано с чем-то, что разрывает границы повседневности (*Alltäglichkeit*) и вторгается, повергая в шок. Ужас связан с созерцанием ничто, когда структура сущего отступает и обнажается пустота отсутствия, являющаяся атрибутивной частью ничто, ничто как части бытия.

Das Fürchten selbst ist das sich-angehen-lassende Freigeben des so charakterisierten Bedrohlichen. Nicht wird etwa zunächst ein zukünftiges Übel (malum futurum) festgestellt und dann gefürchtet. Aber auch das Fürchten konstatiert nicht erst das

Herannahende, sondern entdeckt es zuvor in seiner Furchtbarkeit. Und fürchtend kann dann die Furcht sich, ausdrücklich hinsehend, das Furchtbare „klar machen“. Die Umsicht sieht das Furchtbare, weil sie in der Befindlichkeit der Furcht ist. Das Fürchten als schlummernde Möglichkeit des befindlichen In-der-Welt-seins, die „Furchtsamkeit“, hat die Welt schon darauf hin erschlossen, daß aus ihr so etwas wie Furchtbares nahen kann. Das Nahenkönnen selbst ist freigegeben durch die wesenhafte existenziale Räumlichkeit des In-der-Welt-seins.

Боязливость касается вброшенности себя перед освобождающейся характеризованной угрозой. Не некое приближение будущего зла (*malum futurum*) фиксируется как приближение устрашающего. Даже сам страх сначала фиксирует нечто приближающееся, затем отмечая его как устрашающее. Способность к страху обусловлена возможностью всматривания в устрашающее. Боясь, страх дает возможность уяснить устрашающее через его отчетливое рассмотрение. Возможность рассмотрения устрашающего обусловлена нахождением в нем. Возможность к устрашению таится в сути самости-бытия-в-мире, «Устрашение» обусловлено раскрытием мира, в котором присутствует возможность приближения к устрашению. Эта возможность приближения обусловлена сутью экзистенциального пространства бытия-в мире (Heidegger, 1927, 141)<sup>10</sup>.

Можно сказать, что феномен страха связан с открытием бытия в сущем<sup>11</sup>. Устрашение — это устрашение перед чем-то, что проникает в сущее извне, устрашение перед тем, что сотрясает его основы. Страх — это встреча присутствующего сущего с самим собой, с фактом угрозы наличности сущего, а значит и наличия более высокого измерения, чем сущее, «трансцендентального» или «онтического» в терминологии Хайдеггера. Такая встреча сущего с возможным фактом собственного отсутствия возможна в трех видах по степени своей интенсивности и значимости.

Внезапный страх, когда присутствие в результате устрашения начинает рассыпаться, обнажая ничто — это испуг (*Erschrecken*). Когда время преодолевает пространство быстрее, чем пространство сдерживает время, и бытие обнажает себя мгновенно, наступает момент испуга, онтологич-

<sup>10</sup> Перевод выполнен автором статьи.

<sup>11</sup> В онтологии Хайдеггера человек, не осознающий себя перед лицом бытия (*das Man* в противоположность *Dasein*), является частью сущего.

чески проявленный как устрашение сущего. Сущее также устрашается, когда сталкивается с присутствием чего-то абсолютно незнакомого внутри самого себя и несущего угрозу (обнажающего ничто). Данный вид страха онтологически является жутью (*Grauen*). Этот вид страха схватывает и удерживает в заточении, растягивая время и давая возможность всмотреться в ничто, через угрожающее незнакомое. Именно угрожающее незнание данного сущего вызывает колебания: а что есть сущее вообще, если оно присутствует здесь и сейчас, но угрожающе неизвестно? Эта угрожающая неизвестность и есть жуть, приоткрывающая дверь в ничто, через устрашение незнакомым. Наиболее тяжелый вид страха Хайдеггер обозначал как ужас (*Entsetzen*). Он возникает, когда угрожающее незнакомое наступает стремительно. Соединение неизвестного и угрожающего, объединенного в агрессивной атаке, выдергивает из-под ног спасительную почву бегства в повседневное (*Alltäglichkeit*).

В случае аналитики эстетики ужаса и страха онтологическое понимание данных феноменов имеет значение и при их логико-рациональном осмыслении. Создание сюжета в кинематографе является и созданием отдельного, цельного мира, а значит и созданием собственного бытия киноэкрана, которое подчиняется законам эстетики и онтологии. Так мы можем прибегнуть к метафизике и иррациональному объяснению психологического и эстетического эффекта в случаях, когда целью автора является разрушение рационального и осмысленного.

Теодор Адорно, в своем посмертно изданном труде «Эстетическая теория», описывал искусство следующим образом:

Искусство хочет того, чего еще не было, но все, чем оно является, уже было. Оно не в состоянии перепрыгнуть тень былого. Но то, чего еще не было, является чувственно-наглядным, конкретным. Только благодаря уникальной неповторимости своей собственной экзистенции, посредством лишь такой своей специфической особенности, как содержание, произведения искусства на время приостанавливают действие эмпирической реальности как абстрактного и универсально функционального контекста». Никакое реально существующее, зримо проявляющееся произведение искусства не в силах позитивно выразить

несуществующее. Этим произведения искусства отличаются от религиозных символов, которые претендуют на трансценденцию непосредственной реальности в явление. Несуществующее представляет собой в произведении искусства определенную констелляцию существующего (Adorno, 2001, 198).

Так мы можем обозначить эстетическую природу ужаса в его способности являть себя как устрашающее ничто. Теодор Адорно, отметив, что «никакое реально существующее, зримо проявляющееся произведение искусства не в силах позитивно выразить несуществующее», оставил для искусства место явлению ужаса — ужаса как находящегося на грани существующего и несуществующего. Линчевская деконструкция нарратива воспроизводит эстетику ужаса прежде всего через уничтожение пространства осмысленных фактов. Столкновение зрителя с изысканно представленным отсутствующим «ничто» в плане большого и малого нарратива создает эстетический эффект устрашения.

\* \* \*

Линч не создает фильмы в жанре ужасов, открыто и по-простому пугающие человека. Ужасы ставят своей целью напугать, вызвать простое чувство внутренней активации и отторжения, воздействуя как сенсорные атаки на слух, восприятие, сознание, реакцию, ассоциации. Атака на сознание в фильмах ужасов построена на банальной эксплуатации архетипических, психологических внутренних слабостей человека (классические пугающие образы пауков, опасных тварей, маньяков, убийц и так далее). Линч действует гораздо более сложным образом, не эксплуатируя чувство ужаса в наглядной открытости, но являя его в сложном психоделическом и фантасмагорическом захвате зрителя.

Сознание консервативного зрителя отчаянно вглядывается в детали, образы, перетекающие картины и ищет платоническую иерархию смысла там, где она уничтожается и расщепляется. Если применять терминологию Готлоба Фреге, то мышление зрителя настроено на поиск смысла, на направленность к содержанию, но Линч направляет луч мыслительного потока в сторону, распыляя и растворяя его.

Особенность Линча в том, что он не уходит в царство совершенно фантастического и не обрушивает на зрителя аудиовизуальный поток бессмыслицы. Зритель встречается с множеством образов, персонажей, символов, категорий, встроенных в иллюзию нарративного сюжета так, что сознанию зрителя не удается понять сразу (или вовсе), что платоническая сфера смысла как истины отсутствует.

Эстетический эффект на уровне аудиовизуального восприятия усугубляется неприятными и изначально «темными» для психики темами, тонами, аранжировками и вторичными визуальными и психологическими ходами, которыми Линч внушает тревогу. Среди классических приемов Линча можно отметить тактику акцентирования темных помещений, темные тона, частое использование образов крови, трупов, трансгуманистических и абстрактных персонажей<sup>12</sup>, психоделических событий.

Большинство используемых им приемов можно назвать средствами придания эффекта «ужасающей странности» вполне обыденным вещам, которые не смогли бы напугать сами по себе. Но этот эффект на уровне простых кинематографических, технологических тактик не работал бы столь эффективно, если бы не связь с когнитивными структурами эстетического. Деконструкция на уровне смысла создает не менее значимый эстетический эффект, чем ретрансляция разрушительных образов через изображение и звук. Несмотря на то, что Баумгартен определял эстетику как науку о «низшем познании», невозможно точно сказать, что участвует в эстетическом познании больше: чувства или разум.

Помимо классических способов создания эффекта мрачности, жуткости и странности, Линч часто прибегает к фиксации

---

<sup>12</sup> Линч часто встраивает в сюжет персонажей, которые могут олицетворять некоторую абстракцию, а не человеческую личность. В фильме «Шоссе в никуда», присутствует таинственный человек с камерой, который способен одновременно находиться в нескольких точках пространства. Он может символизировать постмодернистскую насмешку над уверенностью в объективности пространства-времени, либо олицетворять феномен паранойи внешнего наблюдения характерный для современного общества (он появляется в кадре с кинокамерой). Славой Жижек определяет его как «бездвременное/беспространственное синхронизированное знание» (Zhizhek, 2011, 79).

на обыденных вещах, на бытовом и домашнем, особенно часто помещая то, что должно быть последним пристанищем комфорта, в область омерзительного или устрашающего. Устранение из сознания зрителя любого представления о комфорте можно назвать главной причиной ощущения тревоги и напряжения на протяжении большей части фильма. Как отмечает С. Добротворский, «Преувеличенное отображение бытового как отвратительного, болезненное отношение к обратной стороне бытовых вещей (еда на столе, бигуди в волосах матери)» (Dobrotvorskii, 2005, 52) часто используется Линчем, чтобы вырезать «бытовой комфорт» из своих произведений.

Так, Линч превращает кажущийся комфортным обед в преисполненное отвращения зрелище в «Голове-Ластике» (*Eraserhead*, 1977). Режиссер фиксирует зрителя сначала на единственном комфортном отрывке во всем фильме (сцена кухни в самом начале), а затем переворачивает этот остров комфорта в пространство, наполненное отвращением. То же можно отнести к цветовой гамме мебели, стен, пола, которые фиксируют внимание зрителя как располагающие к комфорту, но имеющие в себе скрытый элемент атаки на сознание.

В короткометражном псевдоситкоме «Кролики» (*Rabbits*, 2002) красные стены и диван, сама атрибутика комнаты и псевдоформа ситкома должны располагать к приятному и пустому погружению в нечто бессмысленно-расслабляющее. Однако с первого кадра абсолютно все, что предстает перед глазами, вызывает чувство странного ужаса от самой нелепости и жуткого эффекта персонажей и их действий. Все эти элементы создания эстетического эффекта дискомфорта, а следовательно, усиливающегося затем ужаса, оцепенения и тревоги, можно отнести к типичной постмодернистской тактике инверсии, переворачивания сути вещей и вырывания из них любой комфортной и положительной для психического восприятия составляющей.

Ярким кинематографическим ходом, воздействующим на чувственную сферу, создающим паралогизм в ходе повествования, является всяческое искажение темпоральности: ускорение времени, либо, напротив, его замедление. Замедленность, ресинхронизация, всяческое вырывание у зрителя естествен-

ного восприятия пространства-времени сильно усиливает общий психический диссонанс. Игры со временем являются важной частью создания чувственного эстетического эффекта, поскольку одновременно и вырывают абсолютно всякое ощущение комфортности и размеренности, и держат в постоянном мыслительном напряжении, усложняя и запутывая экранное повествование. Помимо моментов изменения темпоральности, к играм со временем можно отнести и частое использование нелинейного сюжета, использование приемов закольцованности и цикличности («Шоссе в никуда», «Синий Бархат», «Мал-холланд Драйв»).

Линч не позволяет ни одной детали оставаться в поле естественности и нормальности, атакуя все сферы восприятия, не давая сознанию шансов на успокоение. Даже принятие парадигмы онейроидного сна и расслабленное путешествие внутрь кошмара не лишает ощущения напряжения, поскольку слишком большое количество контрадикторностей, инверсий, перверсий и дисперсий заставляют наиболее фундаментальные слои человеческого естества реагировать на раздражители. Именно калейдоскоп разнообразных стимулов, направленных на сознание, противоречащих друг другу, лишенных какой-либо согласованности и одномерности, создает особую остроту проведенного наступления на зрителя.

Помимо столкновения зрителя с семантическим «ничто», другой важной тактикой Линча является столкновение зрителя с «иным». Обе тактики, применяемые Линчем, вписываются в постмодернистскую парадигму и являются общей частью одного проекта деконструкции. Интенция деконструкции направлена не только на разрушение онтологии и создание нигилистического вакуума, но и на пересмотр представлений об антропогенном и антропологическом.

Уход от антропологии происходит либо через прогрессивное преодоление человеческого (трансгуманизм, виртуализация, дивидуализация) либо через исключение человеческого из дискурса и акцентирования на иных формах. Тематика деконструкции антропологического ярко прослеживается еще у Жюль Делеза и занимает сегодня значимое место в осмыслении современной эстетики. Дилан Тригг (Dilan Trigg),

современный британский философ, занимающийся созданием «внечеловеческой феноменологии» или конструированием философии, которая бы мыслила, вычеркнув из себя человека, во многом исследовал данную тему в своих трудах «Эстетика распада» (*The Aesthetics of Decay*), «Память места: феноменология жуткого» (*The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*).

«Иное», проявленное Линчем либо как соприкосновение с различными травмирующими образами, либо через невозможность самого рассмотрения сюжета с позиции классического «наблюдающего субъекта», вызывает чувство запутанности и жуткости. Так создается диссонанс чувств, когда нечто, очень похожее на смысл, на сложный, запутанный клубок загадок и аллюзий присутствует в полноте своей силы, но в то же время полностью отсутствует. Эстетика отсутствующего, кажущегося присутствующим, — это эстетика дискомфорта.

В «Голове-Ластике» можно довольно ярко проследить акцентировку ужаса, который возникает при столкновении с «иным», с предметами и персонажами, исключенными из антропологического пространства и создающими собственный дискурс. В качестве «иного» в фильме выступает и поющая за батареей женщина, вызывающая чувство жути. Яркое эмоциональное ощущение жуткости и непонятности происходящего подогревается Линчем через обыгрывание этого эпизода в тонах театрального выступления, обнажающего красоту «нечеловеческого» прекрасного. «Иным» является и отпрыск главного героя: «полуживое червеобразное существо, выделяющее слизь и наполненное червями» (Сох, 2006). Акцент на биологических метаморфозах и на образе жуткого и мрачного «чужого», скрывающегося за обыденной ширмой реальности, часто встречается у Линча.

Знаменитая сцена из начала фильма «Синий Бархат» (*Blue Velvet*, 1986) демонстрирует идиллическую картину комфортного существования, которая прерывается внезапным приступом у отца семейства. Предсмертные конвульсии персонажа никак не отражаются на общем настроении кадра: музыкальный фон, игры детей и домашней собаки остаются прежними, а смерть на экране является словно вычеркнутой из пространства гипертрофированного бытового уюта.

Так Линч, производит деконструкцию комфортного пространства, не только вычлняя его и заменяя на травмирующие для сознания образы, но и гипертрофируя его, намеренно лишая комфорт внутреннего содержания безопасности, разыгрывая смерть как структурную часть домашнего уюта.

Вычленение комфорта из пространства идиллической провинциальной жизни производится не только через «осквернение» «сакрального» благополучия тихого семейного существования, функцию которого выполняет презрительная незамеченность окружающими смерти отца семейства, но и через трансляцию скрытого «иного» в виде насекомых, копошащихся в газоне лужайки.

На онтологическом уровне производимое вычеркивание комфортного и постоянное столкновение зрителя с «иным» возможно интерпретировать через хайдеггеровскую категорию жуткого (*Grauen*). Воспроизведение сюжета встречи с «иным» и одновременное вычеркивание из нарратива сферы комфортного путем деструкции или перверсии является встречей с являющим себя в психоделической форме «ничто». Зритель, погруженный в пространство повседневного рационального нарратива, воспринимает явленное через деконструкцию «ничто», прежде всего всматриваясь в истоки того, что его устрашает, не замечая, что важен сам факт устрашения. Устрашение через столкновение с «ничто», выданное за символ или знак, является также и разрушением логической структуры обозначаемого-значимого. Так хитрая игра режиссерского замысла парадоксальным образом конструирует эстетику там, где происходит разрушение. Эстетика произведений Линча парадоксальна, поскольку базируется на руинах нарратива. Несомненно, в эстетическом содержании произведений исследуемого автора присутствует кантианское «подчинение единичного общим правилам, порядкам и законам», однако эти законы выступают как законы разрушения. Именно в самом процессе происходящего расщепления и деструкции нарратива происходит раскрытие наиболее тонких эстетических законов постмодернистского киноискусства.

Ярким примером того, как легко создать ощущение ужаса, используя лишь эффект вычеркивания естественного,

является сцена с бегущей на зрителя женщиной с открытым ртом во «Внутренней Империи» (*Inland Empire*, 2006). Все съемки лиц в этом фильме, буквально нацеленные на исключение всякого контекста «нормальности», создают ощущение искаженности и неестественности. Несмотря на ореол устрашающей мистичности происходящего «эффект зловещей долины» дает простое психологическое объяснение вызванному чувству ужаса<sup>13</sup>.

Таким образом можно констатировать наличие двух тактик, используемых в общей деконструктивистской стратегии Линча. Первая — это столкновение зрителя с «отсутствующим», что реализуется через семантическое разрушение нарратива и формирует эстетический эффект деконструкции, на чувственном уровне ощущаемый как страх или непонятное ощущение пустоты и запутанности. Метафизическая и логико-аналитическая интерпретации семантического нигилизма позволяют проследить более глубокие корни нигилистической атаки на смысл, нежели использование разрушения как одного из художественных приемов. Вычеркивание общего онтологического и логического стержня из произведения дополняется второй тактикой — переформатированием антропологического, представленного как столкновение с «иным».

Можно интерпретировать творчество Дэвида Линча как сознательное стремление к денарративации и ликвидации целост-

<sup>13</sup> Под «эффектом зловещей долины» (*uncanny valley*) понимается психическая реакция на изображение антропоморфных персонажей (киборгов, роботов, кукол, андроидов и т. д.) схожих с людьми по облику, но отличающихся от них в тонких деталях присущих лишь человеку. Понятие возникло в результате опроса японского ученого Масахиро Мори, проведенного в 1978 году. Изучая реакцию людей на антропоморфных роботов, он отметил, что чем более изделие похоже на человека, тем более оно вызывает симпатию, однако когда схожесть становится радикальной, возникает резкое чувство отторжения, страха и отвращения. Данный эффект обусловлен когнитивным диссонансом от восприятия мозгом человекоподобного существа, лишённого тонких человеческих качеств. В контексте трансгуманистической методологии Линча, персонажи с вычеркнутой антропологической «естественностью» используются для намеренного создания психологического напряжения. С одной стороны, в повествование вводятся персонажи, не являющиеся людьми, но обладающие почти человеческой внешностью и определенными человеческими качествами, с другой, во внешности и игре актеров намеренно создаются неестественные черты, которые перемещают их из человеческого пространства в пространство «иногое».

ных моделей на различных уровнях философской рефлексии: метафизическом, онтологическом, логико-лингвистическом, антропологическом, феноменологическом и эстетическом. Использование двух вышеописанных тактик является частью общей стратегии деконструкции, проекта семантического нигилизма, имеющего тесную связь с эстетикой ужасного.

## REFERENCES

- Adorno, T. (2001). *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow: Publishing house «Republic». (in Russian)
- Asmus, V. (1962). Vozniknovenie estetiki kak filosofskoi nauki v Germanii. Aleksandr Baumgarten [The Emergence of Aesthetics as a Science in Germany. Aleksandr Baumgarten] In *Nemetskaya estetika XVIII veka* [German Aesthetics of the 18<sup>th</sup> century] (7-14). Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
- Baumgarten, A. (1735). *Meditations philosophies de nonnullis ad poema pertinentibus* [Philosophical Meditations on Some Matters Pertaining to Poetry]. Halae Magdeburgicae: Litteris Ioannis Henrici Grunerti, acad. typogr. (In Latin)
- Breton, A. (1986). Manifest syurrealizma [Surrealism Manifesto]. In *Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeiskoi literatury XX veka* [Program performances of masters of Western European literature XX century] (40-59). Moscow: Progress. (in Russian)
- Cox, C. (2006). Eraserhead. In *Senses of Cinema*. Retrieved from <http://sensesofcinema.com/2006/cteq/eraserhead/>
- Dobrotvorskii, S. (2005). *Kino na oshchup'* [Cinema by touch]. St. Petersburg: Seans. (in Russian)
- Dzikevich, S. (2011). *Estetika: Nachala klassicheskoi teorii* [Aesthetics: The Beginning of Classical Theory]. Moscow: Akademicheskii proekt, Fond "Mir". (in Russian)
- Frege, G. (1997). *Smysl i znachenie. Izbrannye raboty* [On Sense and Reference. Selected Works]. Moscow: Izdatel'stvo Dom intellektual'noi knigi. (in Russian)
- Heidegger, M. (1927). *Sein und zeit* [Being and Time]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (in German)
- Kant, I. (1980). *Traktaty i pis'ma* [Treatises and Letters]. Moscow: Science, Pamyatniki filosofskoi mysli. (in Russian)
- Losev, A. (1992). *Istoriya antichnoi estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya* [The History of Ancient Aesthetics. The Results of the Millennial Development] (1<sup>th</sup> ed.). Moscow: Iskusstvo. (in Russian)

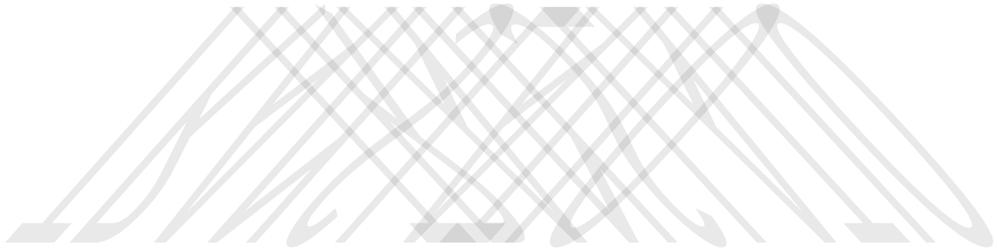
- Naremore, J. (1998). *More Than Night*. Los Angeles: University of California Press.
- Nochimson, M. (1997). *The Passion of David Lynch*. Austin: University of Texas Press.
- Uorner, M. (1998). Koldovskaya doroga [Witch road]. In *Iskusstvo kino* [Art of cinema] №6. Retrieved from <http://old.kinoart.ru/archive/1998/06/n6-article6>
- Vitgenshtein, L. (2005). *Lyudvig Vitgenshtein. Izbrannye raboty* [Ludwig Wittgenstein. Selected Works]. Moscow: Izdatel'skii dom "Territoriya budushchego". (in Russian)
- Wieczorek, M. (2000). The Ridiculous, Sublime Art of Slavoj Zizek. In Zizek S., *The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* (2-6). Washington: University of Washington Press.
- Wittgenstein, L. (1981). *Tractatus Logico-Philosophicus: German and English (International Library of Psychology, Philosophy, Scientific Method)*. London: Routledge.
- Zhizhek, S. (2011). *Iskusstvo smeshnogo vozvyishennogo. O fil'me Devida Lincha "Shosse v Nikuda"* [The Art of the Ridiculous Sublime. About the film by David Lynch "Highway to Nowhere"]. Moscow: Evropa. (in Russian)
- Zizek, S. (2000). *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: University of Washington Press.

---

---

---

# TRANSLATIO



## *От редакции*

Мы предлагаем читателям ознакомиться с переводом главы «Эстетическое чувство любви» из ключевого труда Германа Когена и всей Марбургской школы неокантианства — книги «Эстетика чистого чувства», выполненный Татьяной Анатольевной Акиндиновой. Данный перевод публиковался и прежде. В 2002 году он увидел свет в культурологическом журнале философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета “*Studia Culturae*”. Тем не менее мы сочли возможной републикацию этого текста в настоящем номере нашего журнала по двум основным причинам. Во-первых, Татьяна Анатольевна на протяжении всей своей творческой жизни стремилась показать актуальность эстетики Марбургского неокантианства, её современность и продуктивность. Ознакомление с предложенным переводом позволит лучше понять идеи Татьяны Анатольевны, изложенные на страницах этого тома. Предложенная Германом Когеном аналитика чувства любви во многом стимулировала творческий поиск Татьяны Анатольевны, вдохновляла её научную и педагогическую работу. Во-вторых, становится очевидным сегодня, что усилия Татьяны Анатольевны не оказались напрасными. Идеи Марбургской школы все чаще находятся в центре научных дискуссий, привлекая к себе значительное внимание. Можно говорить о начале процесса переосмысления наследия Марбургских классиков, в том числе Германа Когена. Повторная публикация перевода позволит вовлечь в эту работу и наших читателей. Благодарим редакцию журнала “*Studia Culturae*” за предоставленную возможность републикации.

## ГЕРМАН КОГЕН. ЭСТЕТИКА ЧИСТОГО ЧУВСТВА

*Предисловие к переводу*

ТАТЬЯНА АКИДИНОВА

## HERMANN COHEN. AESTHETIK DES REINEN GEFUHLS PREFACE TO THE TRANSLATION

TATIANA AKINDINOVA

Герман Коген (1842-1918) — основатель и глава Марбургской школы неокантианства, известен в отечественной науке прежде всего как логик, гносеолог, особенно в связи с его совместными работами с П. Наторпом в области исследования языка науки. Другие направления его философских изысканий оказались на периферии внимания широкой научной общественности по стечению целого ряда обстоятельств.

Социокультурная ситуация рубежа XIX-XX веков, выразившаяся в становлении стиля модерн, культивировании эстетизма, новаторства в искусстве, безграничной свободы творчества и настрое на «сбрасывание» классики с «корабля современности», в частности, мало подходила для сосредоточенного чтения объемистых томов «Эстетики чистого чувства» Когена, где эстетическое сознание и художественная деятельность подвергались

дотошному анализу, требовавшему для понимания основательной эрудиции, не имевшему тени претензий на изящество пера, где отчетливо проступала ориентация на наследование мировой художественной классики. Не случайно популярностью в интеллигентской среде пользовалась эстетика Баденской школы неокантианства, представители которой отличались доступностью изложения и тяготением к стилистическому блеску. Так уже в начале XX века появились переводы на русский язык эстетических работ В. Виндельбанда и Б. Христиансена.

Кроме того «Эстетика...» Когена была издана в Германии накануне Первой мировой войны (1912), и волна патриотических настроений в России с самого начала исключила возможность интереса русской читающей публики к немецкому философу.

Наконец, после Октябрьской революции изучение эстетического наследия Когена оказалось под негласным запретом в связи с тем, что в «Этике чистой воли», посвященной анализу фундаментальных этических проблем, мыслитель обосновывал возможность осуществления социально-политических преобразований общества только на условиях неукоснительного соблюдения законов морали. За что он оказался причисленным к идейным врагам коммунистической идеологии, провозгласившей насилие главным орудием в борьбе за светлое будущее человечества.

Тем не менее эстетика Когена, а позднее, его учеников и единомышленников в Марбургской школе, прежде всего в лице Наторпа (эстетические работы которого у нас практически до сих пор теоретически не освоены) оказала большое влияние на европейскую эстетику XX века, а через философию культуры Э. Кассирера, эмигрировавшего в годы нацизма в Америку, и на эстетику США, особенно в трудах С. Лангер.

Но и на эстетическую мысль России марбургское неокантианство также опосредованно оказало глубокое влияние. До революции среди стажеров в Марбурге находился студент из Санкт-Петербурга Н. Гартман, который, обосновавшись в Германии, использовал основные положения когеновской эстетики для разработки эстетической проблематики с позиций феноменологии. Вернувшийся после обучения у Когена, Наторпа, Кассирера М. И. Каган, вместе с Л. Пумпян-

ским и М. Бахтиным образует в Невеле «наш Марбург», идеи которого распространились последним затем в Ленинграде и нашли отражение в эстетических воззрениях отечественных мыслителей, хотя об этом предпочиталось умалчивать в сфере официальной советской науки.

Сегодня, в начале XXI века, эстетика Когена ждет нового прочтения. Вероятно, уже потому, что его позиция в философии, с одной стороны, содержала в себе предпосылки возникновения влиятельнейших течений в философии XX столетия, а с другой стороны, оказалась свободной от их однонаправленности. Например, трансцендентальный идеализм Когена никоим образом не ограничивается анализом одного только сознания, а ориентирован одновременно на изучение связи его с телесным бытием человека, которое пыталась сделать предметом своего эксклюзивного внимания философия второй половины XX века. В этом смысле философская систематика Когена сегодня может быть интересна как своеобразный опыт теоретического синтеза, в котором остро нуждается мысль нашего времени. В этом смысле, быть может, она, действительно, представляет собой некий аналог кантовской методологии.

«Эстетика чистого чувства» никогда ни в каких частях не переводилась на русский язык, и для вхождения в контекст представленного фрагмента (10 страниц почти из 1000!) нужно сказать несколько слов об эстетике Когена в целом.

Мыслитель трактовал философию как систему взаимосвязанных звеньев, поскольку предметом ее исследования является система качественно своеобразных форм активности сознания субъекта — мышления, воли и чувства. Соответственно, по аналогии с кантовской системой, у Когена философия предстает в виде «Логики чистого познания», «Этики чистой воли» и «Эстетики чистого чувства». Метод исследования поэтому «трансцендирует» от «фактов культуры», в которых воплощается деятельность сознания, к «изначальному происхождению» предметного содержания культурных форм в сознании субъекта. Сознание в целом Коген отличает от изначально бессодержательного состояния психики (сознательности), а эстетическое чувство — от бессодержательного состояния чувствования, которое затем может сопровождать различные

виды активности сознания (удовольствие), и критикует теорию «чувствования», полагающую независимым характер переживания от особенностей его предмета. Более того, Коген указывает на непоследовательность Канта в трактовке активности субъекта: если теоретический и практический разум анализируются им как творческая деятельность, то эстетическая способность суждения — только рефлексия о некотором познавательно-нравственном содержании (эстетической идее), а потому и суждение вкуса, и творчество гения предполагают продуктивность лишь познающего и нравственного, но не эстетического субъекта. Специфику («чистоту») чувства как творчества Коген видит в том, что оно синтезирует в себе содержание познания и нравственности, создавая предметное содержание искусства, не сводимое ни к науке, ни к морали, но самое сложное по своему составу, именно в силу своей интегральности. Эстетика поэтому оказывается у Когена завершающим звеном философской системы, без которого и предшествующие звенья не имеют необходимого целостного контекста и могут получить методологически несостоятельную теоретическую ориентацию.

Искусство же находится, таким образом, в двойственном отношении — связи и различия — к другим формам культуры: имеет их своими предпосылками, но преобразует их в чувство любви к неповторимой индивидуальности человека в единстве его духовно-телесной природы. Эстетический субъект, по Когену, в отличие от гносеологического и этического — индивидуальность, искусство — творчество любви как самочувствие человечества в человеке.

Рассматривая язык как инструмент формирования сознания, Коген раскрывает своеобразие речи, опосредующее художественное творчество: если наука говорит на языке понятий, мораль выражает себя в императивах доброй воли, то речевой синтез в искусстве осуществляется с помощью их соотношения — в метафоре. Метафорическая речь поэтому — собственный язык чувства, а поэзия — исток и предпосылка становления всех видов искусства. Любовь превращает изобразительную деятельность — в живопись, ритм и интонацию звукового ряда — в музыку. Эстетический субъект придает индивидуальность и гуманизм всем формам культуры.

В заключение скажем о некоторых терминах, понятных из контекста целого и трудно поддающихся адекватному переводу в коротком отрывке:

1. *Чистый, чистота (rein, die Reinheit)* — термин употребляется в том же смысле, какой придавал ему Кант, исследуя «чистый» разум, то есть имея в виду качественное своеобразие этой познавательной способности. Отличие трактовки названного кантовского понятия Когеном заключается лишь в том, что оно расширяется в своем использовании до определения своеобразия каждой трансцендентальной способности: чистый разум, чистая воля, чистое чувство.

2. *Относительный (relftiver)* — широко применяемый термин в анализе формирования сознания, характеризующий сопровождение становления содержания различных стадий сознания элементами предшествующих стадий — относимый к ним. Так, например, в процессе формирования мышления, возникающего на основе ощущения, понятия, предложения, оно сопровождается первоэлементами чувствования как чувством ощущения, чувством понятия, чувством предложения, которые поэтому являются относительными чувствами, так как отнесены к названным формам мышления. Однако спецификой относительных чувств является то, что они не имеют собственного содержания, возникнув на досодержательной стадии становления сознания, и не входят в содержание мышления.

3. *Совершенство (die Vollendung)* — понятие, характеризующееся у Когена сохранением в нем двух присущих ему в немецком языке значений: завершение и совершенство. В отношении сознания к самому себе во всей полноте наиболее адекватным является понятие завершение. В отношении к искусству, выражающему эту целостность сознания, точнее всего его можно было бы определить как завершение творческого акта созданием совершенства.

4. *Сознательность* — понятие, которое Коген противопоставляет сознанию: первое — прирожденное бессодержательное состояние психики, второе — творческая деятельность субъекта, созидающая содержание всех форм культуры. Однако сознательность — необходимая стадия, предпосылка формирования сознания.

**ГЕРМАН КОГЕН**

**ЭСТЕТИКА ЧИСТОГО ЧУВСТВА**

**Т.1. § 11. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО ЛЮБВИ**

**ТАТЬЯНА АНАТОЛЬЕВНА АКИДИНОВА (ПЕР. С НЕМ.)**

**HERMANN COHEN**

**AESTHETIK DES REINEN GEFUHLS**

BERLIN, 1912, Bd.1, s.174-184

**TATIANA AKINDINOVA (TRANS.)**

В этом центральном и универсальном смысле [понимания целостности человеческого существа, выраженной в платонической любви. — Т. А.] мы хотим изучить любовь как аффект, который должен не только служить предпосылкой эстетическому чувству, но также превратиться в эстетическое чувство, который в этом превращении достигает чистоты эстетического чувства. И в систематическом значении любовь теперь становится центральным, а именно новым родом чувства, который не является более относительным [relativer — относимым к любому содержанию сознания. — Т. А.], придатком к разным стадиям становления сознания или самое высшее — их суффиксом [Suffix — то есть элементом, меняющим направление

развития содержания сознания. — Т. А.], а чистым чувством — своеобразием эстетического сознания.

Но мы рассмотрим прежде всего универсальное значение этой любви, имея ввиду искусство.

Все значение искусства восходит к сообщению. Значение произведения есть изначально толкование цели сообщения. Любовь — это стремление к сообщению. Она избегает замыкания в себе. Она ищет единения, относительного — в дружбе и супружестве, и абсолютного — в человечности, а с этой целью в государстве. Человек бежит от самого себя, он ничего не страшится так сильно, как одиночества. Так брат ищет братьев. Адам ищет в Еве свою половину. Если человек говорит и поет, если он пишет и рисует, он ищет средство для цели сообщения, потому что он ищет единения. Поэтому Эрос является не только универсальным, но также фундаментальным и центральным. В направлении к нему может разворачиваться чистота [эстетического чувства. — Т. А.] равным образом, как к центральной целостности, так и к универсальности.

Чистота должна выдержать проверку на то, что она превзошла ступень аффекта, в том числе также и ступень полового влечения, с тем, чтобы, однако, никоим образом не лишиться изначальной силы этого аффекта. Великое, настоящее чудо искусства возникает там, где чувственный аффект заставляет неудержимо действовать всю власть своего возбуждения, и все-таки осуществляет в нем полное прояснение и очищение, как если бы речь шла о переливании духовного материала в новую форму.

То, что имело место на вершине греческого искусства, является также очевидным смыслом христианского искусства, которое, пожалуй, достигло своих высот не столько в образе Христа, сколько в образе Марии. Это сложнейшая проблема, что любовь в человеческом облике изображается только в женщине, в Афродите, как и в Марии. Но не сочетание браком, не идеал Фидия есть последний шаг искусства, и как раз в христианском искусстве любовь должна быть тем, что становится центральной проблемой. Так этого требует главное наставление Иоанна в христианской религии. Но это же вытекает и из ее одновременной связи с рыцарством. Здесь

чувственная любовь остается содействующим элементом, как в культе Марии, так и в рыцарском искусстве.

Однако изобразительное искусство превосходит миннезанг в том, что разъяснение чувственной любви, и благодаря этому очищение и возвышение существа человека, ему удается убедительнее, чем средневековой поэзии, которой свойственна во всех ее последствиях двусмысленность, наносящая ущерб целостной силе культуры и грозящая нравственному здоровью и правде.

Но в чем может быть причина того, что изобразительное искусство стало чище, чем христианская поэзия? Первообраз Эроса может содержать тому разъяснение.

Эрос как человек был изображен пластикой в человеческом облике с человеческими членами тела. Первообраз человека наг. Одевание является последствием его греха. Искусство, конечно, использует одежду, равно как и культура, в качестве своих средств. Но одевание никогда не может стать значимым само по себе. Афродита откладывает его в сторону. Нагота есть первопроблема изображения человека. На ней основано преимущество изобразительного искусства перед поэзией, которая в изображении обнаженного должна подражать изобразительному искусству. Если фигура человека является объектом изобразительного искусства, то это — нагая фигура. А это значит: нагота есть не только объект, но и орган, методологическое орудие для создания человеческого образа. И так любовь получает облагораживание и зрелость путем изображения наготы.

Греческое искусство получило импульс к развитию с изображения Эфебов, которые представляли при состязаниях и праздничных играх обнаженными. Непринужденная радость от нагого, презрение к похотливой робости является верным знаком укрепления и возмужания Эроса в смысле эстетической силы и чистоты.

Эфебов оттеснили в сторону Амазонки. И наверное, не случайно, что в то время как юноша-борец изображался в момент победы, женщина, при всей своей крепости и высоком росте, все-таки — в страдании. И снова Эрос оказывает решающее влияние на его своеобразие. Как в Афродите любовь достигает

совершенства более, чем в каком-либо из богов, так в амазонке — более, чем в эфебе, возможно даже более, чем в Эросе.

Однако вся эта совершенность связана с обнаженной человеческой фигурой. Без наготы Эрос в человеке не мог бы обнаружить себя. Где же лежит последнее основание того, что нагота так незаменимо остается орудием любви?

Потому что человек — это тот, кто благодаря ей становится абсолютным произведением, не человек — тот, кто занят повседневной работой в жизни или на небесах, кто имеет духовное призвание и обычные обязанности, а тот — человек, кто в каждом из своих дел, как в самом высоком, так и в ничтожном, способен открыть прежде всего и только одно — любовь, которая является чувством искусства. Способ этого открытия человека, а значит, любви человека, такое орудие искусства — нагота. Кто ею пренебрегает, тот не только отвергает священнейшую часть художественного произведения, но также калечит и разрушает интимнейшее и законнейшее средство изобразительного искусства, которым оно, исходя из любви, открывает человека.

Так выстраивается великая последовательность: если эстетическое сознание как чистое чувство должно поддаться определению, то любовь является этим чистым чувством, и далее это означает: хотя любовь может оставаться также и иной, чем названная, по своему недвусмысленному основному значению она есть первоисточник искусства.

Этика чистой воли представила также любовь аффектом для различных добродетелей, но она находила тому освещение и подтверждение преимущественно у искусства. Видимое противоречие требует большей методологической ясности. Относительность этих добродетелей, скромности, верности, гуманности сама покоится на том, что пути этих добродетелей полны не собственной этической силы, а что в них уже можно узнать пути искусства. Они остаются путями добродетели, путями нравственности, которые входят в нравственные предпосылки искусства. Но абстракции, систематические различия культурного сознания здесь переплетены.

Аффект любви воздействует на этот переход границ. Это уже эстетическое основное направление [сознания — Т. А.],

которое подготавливает пути относительных добродетелей. Только опосредованным образом, поэтому любовь является нравственным аффектом.

Потому, что она — эстетическое чувство, а в качестве такого имеет своей предпосылкой нравственный аффект, он действует в ней как относительный аффект. Но он не остается изолированным от нее, она сплавляет его с абсолютным аффектом чести. И благодаря этому аффект возвышается до самой любви. В этом соединении любви и чести понятие любви получает завершенность. Но эта завершенность лежит по ту сторону чистой нравственности, внутри которой любовь остается только относительной. Она является все же лишь добродетельным путем к нравственности, но ни к коем случае не самой нравственностью. Эту завершенность любви, на основе своего возвышения аффектом чести, осуществляет только искусство.

Оно делает любовь абсолютной. Абсолютность состоит в методологической самостоятельности. Любовь является чистым эстетическим чувством. Она более — не нравственное чувство относительных добродетелей. Последняя, как предпосылка, содержится в эстетической любви, но сплавляясь с честью, поднимается над собой, чтобы вырасти в новый род сознания. Это то же самое слово в нашем языке, но Эрос дает ему полное содержание.

Как эстетическое чувство любви относится к любви, провозглашенной религией? Отношение между искусством и религией требует многостороннего толкования. К некоторым положениям наше рассуждение еще будет возвращаться снова. Однако, возможно, нигде не обнаружится так глубоко и отчетливо, как сильно необходима систематическая методология для различений, чем в проблеме наготы, в которой мы видим орудие любви искусства. Прежде всего примем во внимание условие познания, которое непосредственно требует в качестве своего метода наготы. Анатомия — не только предпосылка медицины, но не менее — предпосылка искусства. Однако средневековая пристрастность в представлении о греховности тела препятствовала общему разрешению его препарирования.

Если вопреки религиозному догматизму само тело почиталось как храм Божий, то нагота должна была представлять не только способ анатомической методологии, но равно стать необходимой для нравственной методологии. Соотнесение обеих принимает на себя искусство. Эстетическая любовь превращает наготу в свою завершенную методологию, потому что в ней объединяются условие познания природы и нравственное условие добродетели. Перед блистающей остротой, перед солнечной ясностью такого орудия меркнет боязнь человеческого тела, которым запугивала дух несвободная религиозная нравственность. Он не страшится более греха там, где любовь просвещает его, оплодотворяет для чистого творчества, для чистого переживания. Целостность человека приравнивается для него к биологической истине. Да те же небожители, они не спрашивают ни о мужчине, ни о женщине, ни о какой одежде, ни о каких складках вокруг преображенного тела. Это преображение тела не является мистическим, когда отчетливость тела затемнена, напротив, только искусство проясняет нагое человеческое тело, оно впервые преображает его в человеческое тело.

Перед Эросом искусства исчезает ощущение греховности — непреодолимого страха перед унаследованной участью и судьбой человека. Несвобода от этого ощущения узнается как неискренность, которая здесь будет неизбежна, поскольку все же душа человека скреплена с телом, поскольку все-таки призывом культуры не может быть: бежать от чувственности. Поэтому никоим образом не должен бы иметь место призыв к уничтожению изобразительного искусства, хотя случись такое, оно, конечно, скорее всего могло бы исчезнуть.

Тело человека — часть природы, которая является предметом чистого познания, и должно быть доступно для всей его области и способов изучения. Но тут в отношении к биологическому телу человека требует своих прав уже нравственная чистота. Благодаря эстетической любви возникает новая стыдливость. Стыдливый страх перед греховностью разоблачает себя как сладострастие, которое ищет в самом раздевании усиления возбуждения. Эстетическое чувство стыда — это страх утраты чести, восхищение, которое всегда направлено

на идеальную совершенность. В этом совершенстве искусство состязается с природой.

Здесь таится методологическая сила идеала. Никакая [теоретическая — Т. А.] модель не исчерпывает того множества моментов, которые во всеобщем содержании идеального произведения искусства объединяются в целостность. Идея, о которой сочиняют стихи и говорят Микеланджело и Рафаэль, — это то, в чем целостность творения противопоставляется множественности в модели. Нагота в природе, в модели остается только средством для чистого созидания, исходящего из любви. Любовь, однако, возникает на основе общности идеи.

Взаимосвязь наготы и любви содержит одновременно корректив к риску художника в трактовке этого средства. Критерий лежит в совершенности.

Не то чтобы художнику с самого начала должно было что-то мешать использовать это неотъемлемое средство, пытаться работать с ним, но ведь он все-таки заранее не может знать, удастся ли ему совершенность. Произведение искусства должно недвусмысленно доказывать, что художник в стремлении к совершенству при изображении обнаженного человеческого тела не заблуждался и не сбился с пути. Только в высоком стремлении к совершенности сохраняется настоящая художественная любовь, любовь искусства к человеку, к человеку, и не только к животному в человеке, в чем человек есть только животное, или, по меньшей мере, тоже животное. С этим критерием нет никакого сомнения в том, является ли в произведении искусства нагота средством любви, или изображается она как самодостаточный объект, который не могла создать чистая любовь. Потому что эту последнюю наносится печать святого стремления к совершенности, вера в задачу совершенства, неутомимая, неустрашимая, уверенная в своей победе борьба за совершенность. Чистое стремление к совершенству и преданная вера в его осуществление есть отпечаток идеала.

Если мы сейчас, бросая взгляд назад на нашу методологию, ставим вопрос: может ли эта любовь, эта чистая, универсальная любовь к природе человека означать чистое чувство в соответствии с деятельностным понятием эстетического сознания, то мы осмелимся прежде всего поставить этот вопрос не в плане

сознательности [прирожденного бессодержательного состояния психики — Т. А.], а именно иначе: как могло состояться то, что эта любовь осуществляется в виде художественного творчества? Это — не праздный вопрос, который с самого начала и до самого конца лишен смысла для понимания строения сознания. Только чистое, производящее сознание может представлять методологическую проблему. Как чистота эта любовь уже налицо — как созидание совершенства. Совершенство как созидание, — задача искусства. Все виды сознания поступают на службу этой задаче. Все познание природы и все познание нравственности, а не менее также и направление воли к чистой нравственности.

Содержание обоих первых родов сознания превращаются в материал для нового рода, но они не являются все же исключительно сырым материалом, все-таки их методы созидания содержания проникают внутрь нового рода. Этого требует также формирующаяся чистота для предварительных ступеней содержания. И это важно для предпосылок, познавательного материала и материала воли. Укротить все инстинкты — девиз на подступах к искусству. Однако в этом покое находится источник всего движения и всего созидания в искусстве. Из этого покоя, из этой свободы от давления вожделий берет начало могучий созидательный напор, свойственный эстетическому чувству. Творческая сила покидает слово, сравнение, если к ним не примысливается требование тех обоих предварительных условий. Только в их материале может осуществиться новое творчество.

Проблема нового творчества продолжает оставаться: от того, что оба предварительные условия теперь ничего не стоят, хотя двойной материал этих методологических условий сохраняется, не может начаться новое творчество. Как отныне входят они в произведение? Наш ответ гласит: как чистое чувство. Однако эта новая чистота означает: как чувство, которое производит новое содержание, и только поэтому вступает в силу новый род сознания. Спрашивается далее: чем оправдывается называние этой систематической новизны чувством? Иначе, рассмотренное ранее чувство всегда ведь было только относительным, отчего чистота называется теперь чувством?

Ближайший ответ: потому что новый род сознания должен учитывать в своих двух родах предпосылок также относительные ступени чувства как свой материал, потому что все чувства движения, чувства ощущения, чувства мысли, чувства воли, принадлежащие, с одной стороны, познанию, с другой стороны, воле, приходят в состояние резонанса, образуя предварительное содержание нового сознания. Связь с относительными ступенями чувства имманентна новому роду. Но этим, правда, еще не обосновано в позитивном смысле чувство в качестве чистого чувства.

Чистое чувство — чистая любовь к природе человека, которая является частью всей природы. Эта любовь есть настоящее чувство, созидающее чувство. Без этой любви не могло бы возникнуть искусство, и без нее оно не может продолжаться. Она — первосила искусства. Оно — только любовь. Всякое другое толкование любви заимствует от него. Ее чистота для созидания искусства очевидна. И она не должна быть названа чувством, чистым чувством? Чувством совершенства?

Если уж любовь имеет свою законную родину в искусстве, то не менее также и чувство в качестве духовного чувства. Где иначе мы переживаем духовное чувство? в чистой воле и ее поступках? Поскольку последние побуждаются аффектом чести, возрастают в аффекте, они являются положительно активными чувствами движения. Но их представляет аффект. Коль скоро они побуждаются аффектом любви, мы уже видели, что при этом имеет место заимствование от эстетического прачувства.

Чувство связывают также с религиозным умонастроением. Но и здесь эстетическое сознание является определяющим. Обычно думают только о верности, той, что нашла специализированную форму в благочестии, в приверженности предкам, будь то род или народ, будь то вера. Как бы сильно ни могла вера объективироваться в положениях учения и компендиуме учения, там всегда провидение превалирует над содержанием. Вместе с тем так называемое религиозное чувство скорее преимущественно эстетическое. Поэтому нравственная составляющая в религиозном чувстве также — уже часть эстетического чувства. Правда, это эстетическое чувство нельзя охарактеризовать как чистое, как художественное созидание и вместе

с тем собственно эстетическое чувство. Но такое ущемление претерпевает не только эстетическое направление, но и само религиозное чувство, которое является лишь относительным чувством добродетели.

Растроганность, которая захватывает душу перед историей религий, большей частью, конечно, собственной религии, перед их духовным содержанием, перед образами их героев, в созидании и в страдании, является ничем иным, как эстетическим чувством, чистым, потому что универсальным, без пристрастия к своему и унаследованному, вызывается воздействием искусства. Все-таки религиозное содержание уже само обрело эстетическое облачение, и только в нем продолжает распространяться, будь то в образах героев религиозных саг, будь то в нравственных притчах традиционной веры.

Методологически глубоко ошибочным, и мы должны будем осветить это еще резче, предстает воззрение: искусство питается религией. Верно как раз противоположное: религия насквозь пропитана искусством, во всем своем материале, в личностях, которым она больше или меньше делает культ, поскольку почитает их провидцами истины, и в самих учениях, интеллектуальное содержание которых брезжит в полусвете искусства, просвечивает в нем через века. Затем искусство впервые делает свет солнечным, потому что в силу своего своеобразия стремится к ясности. Оно является равным образом полностью чистым чувством, как и совершенно чистой любовью.

Чего еще недостает, чтобы познать производящую чистоту чувства в этой любви? Природа целиком, фокусируясь в человеке, становится сырым материалом предсодержания для методологического освоения. Во всей природе нет уголка, куда не мог бы проникнуть луч из этого центропункта человека. Однако вся природа оставалась бы сюжетом мифа, если бы она не достигла в человеке своего единства.

И это единство раскрывает искусство. Оно раскрывает его в любви к человеку, к природе человека. Средством к тому становится нагота. Нужно ли все еще требовать разъяснения, что этот творческий напор, это производящее направление сознания, эту созидующую человеческую любовь нужно обозначить как чистое чувство?

Понятие чувства необходимо нам для определения методологической чистоты. Соответственно в настоящем искусстве как знак истинности его мы установили тенденцию к совершенности. Она есть тенденция к целостности и единству, отвергающая разделенное, изолированное, что представляет собой периферийную, а не центральную точку зрения. Но совершенность — это всеобщность, которая между тем не проглатывает все отдельное, в ней нет ничего достойного внимания, что она могла бы упустить. Здесь снова делается значимой любовь, которая замечает мельчайшее, которая освещает, одушевляет и вдохновляет мельчайшую черту. Является ли это лишь интеллектуальным делом технической виртуозности, или скорее явной освещенностью любви, и поэтому просто-напросто обнаружением чувства, которое действительно в совершенности, во всеобщности, к которой стремится искусство? Уже в чисто теоретическом плане должно быть всегда очевидно, что художественное творчество есть творчество чувства, и даже сотворчество, эстетическое переживание.

---

---

---

# RECENSIO



---

---

## КАК ВОЗМОЖНО ВЫРАЖЕНИЕ ДУХОВНОГО ТЕЛЕСНЫМ?

### РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ

### ТАТЬЯНЫ АКИДИНОВОЙ И АНТОНА АМАШУКЕЛИ «ТАНЕЦ В ТРАДИЦИИ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ»

*Санкт-Петербург, Санкт-петербургское философское общество, 2014. ISBN 978-5-93597-119-9*

**АННА НОВИКОВА**

*Анна Константиновна Новикова* — магистр философии, аспирант кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail: anna.loen@mail.ru*

Рецензия посвящена книге Т. Акиндиновой и А. Амашукели «Танец в традиции христианской культуры». В книге раскрывается эволюция стилей танца в контексте поворотных моментов в истории христианской догматики. Христианство рассматривается как важнейшая культурная парадигма, задающая ключевые соотношения онтологических оснований человека, а стиль танца — как выражение специфики этих соотношений в разные исторические эпохи. В рецензии делается акцент на заявленную авторами проблему выражения духовного телесным, через которую обосновываются уникальные по своей репрезентативности в отношении культуры и субъекта свойства танца. А также производится попытка продолжить логику выявленных авторами закономерностей, распространив ее и на секулярный мир.

*Ключевые слова:* танец, история танца, философия танца, танец и религия, телесность, соотношение телесного и духовного, субъект.

**REVIEW OF THE BOOK**  
**TATIANA AKINDINOVA & ANTON AMASHUKELI**  
**“DANCE IN THE TRADITION OF CHRISTIAN CULTURE”**

*St. Petersburg, St. Petersburg Philosophical Society, 2014.*

***Anna Novikova***

St.Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, Russia.

*E-mail: anna.loen@mail.ru*

The review is devoted to the book “Dance in the tradition of Christian culture” by T. Akindinova and A. Amashukeli. The book reveals the evolution of dance styles in the context of turning points in the history of Christian dogma. Christianity is regarded as the most important cultural paradigm, which defines the key relationships of the ontological foundations of man, and the dance style as an expression of the specificity of these relationships in different historical eras. The review focuses on the problem of the expression of the spiritual, bodily, stated by the authors, through which the unique in terms of culture and subject properties of dance are substantiated. And also an attempt is made to continue the logic of the patterns revealed by the authors, extending it to the secular world.

*Key words:* dance, dance history, philosophy of dance, dance and religion, corporality, the ratio of physical and spiritual, subject.

Название «Танец в традиции христианской культуры» обрисовывает определенное поле ожиданий от содержания книги. Представляется, что авторами будет предложен исторический обзор, который позволит определить место танца в христианской традиции. И это ожидание полностью оправдывается основным содержанием книги, которое являет собой детальный исторический анализ источников христианского канона и тонкостей различных танцевальных стилей, а также содержит обобщения и выводы, проясняющие их взаимосвязь. Так выполняется основная, сформулированная во вводной части, цель исследования — обоснование роли христианства в формировании и эволюции основных танцевальных стилей. Четкость и конкретность этой цели позволяет структурировать обилие частных эмпирических данных, предотвращая распад текста на множество отдельных составляющих, которые

плохо поддаются обобщению. Это несомненное достоинство, однако, может ввести в заблуждение, что данная книга призвана лишь обозначить самые общие тенденции, обосновав их достаточным количеством исторического материала, в то время как ее содержание гораздо глубже. В процессе исторического анализа авторы приходят к ряду важных выводов, которые хотя и формулируются ими, не получают достаточной акцентировки, чтобы не нарушать наглядность логики развертывания центральной мысли. В рамках данной рецензии, мы отталкиваясь от общей идеи, сфокусируем свое внимание именно на таких концептуальных заключениях, которые представляют особый интерес для эстетики и философии искусства. Выводы, о которых идет речь, соотносятся со сформулированным в финальной главе вопросом: «Возможно ли выражение духовного телесным?» (Akudinova & Amashukeli, 2014, 200), тогда концептуальные аспекты книги можно обозначить в качестве ответа на другой вопрос — *Как возможно выражение духовного телесным?* в широком смысле ответом на этот вопрос и является данная книга, мы же будем иметь его в виду, чтобы уделить особое внимание ее эстетической составляющей.

Итак, в книге «Танец в традиции христианской культуры» производится попытка соотнести ключевые тенденции развития стилей европейского танца с эволюцией религиозного мировоззрения своего времени. Христианство в данном контексте рассматривается авторами как важнейшая культурная парадигма, задающая ключевые соотношения онтологических оснований человека, а танец — как зримое выражение специфики этих соотношений. Таким образом на примере воздействия особенностей христианской культуры на танец авторы демонстрируют масштаб влияния христианской парадигмы на культуру в целом, умышленно избирая в качестве иллюстрации область, в обыденном сознании максимально далекую от привычной сферы развертывания религиозных норм. Однако этим причины выбора именно танца в качестве предмета исследования не исчерпываются, авторы обосновывают свое решение также особой силой репрезентативности танцевального искусства в отношении выражения человеческого как совокупности духовной и телесной составляющих.

Чтобы прояснить эту мысль, рассмотрим сформулированное в начале работы понимание танца, которое во многом определило оптику дальнейшего исследования.

Говоря о танце в широком смысле, авторы определяют его как «реализацию духовной потребности человека в ритмически организованном движении» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 16), и уже в этом обобщении фиксируется так важная для них черта танца — синтез телесного и духовного. Ключевым здесь является подчинение необходимости ритмического движения духовной потребности, то есть своего рода вертикальная интенция от духовного к телесному. Именно она роднит танец с христианским образом человека, чей дух призван обуздывать и упорядочивать проявления брэнной плоти. И реализация этой интенции танца обуславливает вторую его важную особенность, подчеркнутую авторами, — превращение физического тела в символическое, когда «само движущееся тело становится носителем смыслов и ценностей человеческой культуры» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 17). Другими словами именно использование человеческого тела как материала символизации духа превращает танец в способ репрезентации важнейших культурных ценностей и мировоззренческих основ. И именно тому, каким именно образом эти основы проявляются в конкретных стилях танца в разные исторические эпохи и посвящена основная часть книги. При этом танцевальные стили и их особенности рассматриваются максимально конкретно — от общего рисунка танца до работы пальцев танцовщика, что придает анализу большую точность и широту охвата внутренних тенденций танца.

Еще одной важной категорией анализа является «стиль танца». Авторы определяют его как «реальное бытие танца, характер его выразительных средств, который основан на системе духовных ценностей культуры» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 19). Именно стиль определяет характер преображенного символического тела человека, таким образом ключевой проблемой оказывается проблема «как?» — как культурные доминанты своего времени изменили презентацию человеческого тела в танце? и пользуясь этим же принципом, можно сказать, что центральная идея этой книги также лежит в области «как?».

как авторы, имея в качестве известных культурные ценности конкретных эпох и подробное описание соответствующих им танцев, описывают механизм воздействия первых на вторые? То есть действительное открытие не столько в констатации факта влияния, сколько в фиксации самого процесса такого влияния, причем не в качестве чего-то совершившегося, а как вектора, чье воздействие продолжается даже в секулярном мире. Таким образом, при чтении важно уделять особое внимание не только результату описываемых преобразований, но и самому способу их осуществления, что поможет глубже понять масштаб рассмотренных тенденций и их роль для культуры как своего, так и нашего времени.

Идейный посыл книги строится на том, чтобы проследить историческую эволюцию стилей танца в контексте поворотных моментов в христианской культуре, а именно изменений от православия к католицизму и протестантизму. При этом две сферы христианской культуры — сакральная и обыденная — рассматриваются не просто как обособленные области, но как взаимозависимые полюса пространства развертывания и актуализации проблемы телесности. Не только сакральная сфера догматов и обрядов влияет на обыденную жизнь рядового христианина, она сама оказывается подвержена влиянию профанной сферы, в которой находят выражения интенции, неспособные проявиться в выверенной области сакрального канона, однако неотделимые от христианства как такового. Так авторы выходят на проблему соотношения духовного и телесного в человеке.

Несмотря на приоритет духовного, во имя которого тело должно приноситься в жертву, на практике без явленных зримых образов донести до верующего тонкие душевные движения оказывалось невозможно. Таким образом материальное, телесное становится необходимым инструментом веры, выполняя (на ряду с обрядами) функцию символизации. «Так, — замечают авторы, — ликвидируется дистанция обыденного от сакрального» и «чудо вводится в непосредственный обиход» (Akudinova & Amashukeli, 2014, 25). Когда обыденные, доступные простому человеку и его физическому восприятию, вещи становятся символами невыразимых сакральных смыс-

лов, сами эти смыслы входят в мир обычного человека в качестве имманентных ему. И хотя в этом процессе в большей или меньшей степени теряется полнота их сакрального существа, только так они оказываются доступными для простого верующего. Танец в этом контексте выступает в качестве некоего материального оформления возвышенных душевных интенций, которые рядовой человек выражает всем своим существом. Таким образом приобщение к отблеску невыразимого осуществляется как бы в самом человеке.

Однако встает вопрос, к какому из полюсов невыразимого приобщается человек в танце, что приводит к проблеме греховности танца. Греховность танца постулируется сакральной сферой христианства, так как в нем видится некое экстатическое состояние, вызванное интенцией плоти, однако обыденное христианство сглаживает категоричность подобных формулировок, представляя танец как форму ликования, в котором хотя тело и участвует, но не верховодит, а служит неким пространством существования душевной радости в материальном мире. Если в сакральном христианстве тело должно быть преображено, чтобы стать вместилищем духа, то в обыденном теле впервые дается право ликовать, не отрицая себя, ликовать именно в качестве тела, пусть еще не утверждая себя, а лишь получая возможность существовать в качестве себя самого.

Авторы рассматривают догматические изменения в христианстве через призму христианской онтологии и антропологии, показывая их связь и выражение в танце. Эволюция христианской онтологии от православия к протестантизму фиксируется ими как движение от трансцендентного Бога к утверждению его имманентности мирозданию. Христианское же понимание человека пошло по пути ослабления принципа человеческой греховности к усилению принципа его свободы и нивелирования онтологической разницы между духовным и телесным, что привело к восприятию человека в единстве духа и тела (Akudinova & Amashukeli, 2014, 37). Кратко остановимся на том, как авторы описывают проявление этих фундаментальных процессов в стиле танца.

Православие постулирует абсолютный характер противопоставления мира трансцендентного и природного, дух и тело

разделены за тем, чтобы ограничение физической деятельности способствовало расцвету жизни духовной. Это вылилось в специфическое понимание стиля танца в восточном христианстве — он строился на минимальном использовании возможностей человеческого тела. «Бестелесность» такого танца проявляется в сглаживании естественных неровностей тела человека, из него устраняются все проявления его внутренней жизни, оно «перестает быть физиологическим, чтобы стать адекватным инструментом Духа» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 206). Ту же роль нивелирования естественности выполняют и свободные, ниспадающие костюмы, которые являются продолжением поверхности тела танцора, в то же время лишая его физиологичности.

В католичестве противопоставление обыденного и сакрального сглаживается, а духовное в человеке ближе соотносится с телесным. Это достигается за счет «христоцентричности» католичества, когда обращение к Богу имеет объектом личность Христа, что приводит к расширению роли тела, а следовательно и танца как выразительных средств трансцендентного духа.

Протестантизм одновременно соединяет в себе усиление христоцентричности и духоцентризма. Происходит углубление понимания индивидуального бытия человека, когда право на личную самореализацию оказывается неотделимым от личной ответственности за выбор жизненного пути. Это отражается на танцевальном стиле, который теперь призван проявить всю полноту духовной жизни человека, что выражается в полноте использования возможностей тела. Эта тенденция ознаменовала отход от «бестелесности» танца, что было окончательно реализовано в стиле модерн (Akindinova & Amashukeli, 2014, 39).

Таким образом, авторы приходят к выводу, что ключевым в христианской традиции в отношении танца был принцип соответствия танцующего тела духовному идеалу (Akindinova & Amashukeli, 2014, 40). При этом священное и эротическое были разведены по разные стороны ценностного сознания, потому танец, который подчинял тело духовному идеалу, считался прославляющим бога, в случаях же, когда основанием служил не духовный идеал, а интенции плоти, объявлялся греховным.

Общий вектор произведенного рассмотрения танца в христианской традиции, можно охарактеризовать, сформулированным авторами в заключительной главе вопросом: *Возможно ли выражение духовного телесным?* (Akindinova & Amashukeli, 2014, 198). Именно способы ответа на этот вопрос и являются стержневыми основаниями того или иного танцевального стиля в произведенном авторами обзоре. Все эти ответы можно отнести к реализации одной из двух тенденций понимания телесности, которые сходятся на доминировании души над телом, но разнятся в отношении возможностей тела. Первая утверждает онтологическое противостояние между душой и телом, в котором подлинная сущность человека сводится исключительно к душе, тело же рассматривается в качестве препятствия на пути к Богу, которое нужно лишь для того, чтобы быть преодоленным. Вторая тенденция фиксирует взаимное дополнение свойств души и тела человека, что обуславливает возможность соединения тела и духа в танце, когда «тело признается знаком духа и осмысливается как аналогичное ему» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 199). Именно вторая тенденция представляет для авторов наибольший интерес, соотносясь с их пониманием сущности танца как телесного выражения интенции духа. Соответственно христианская традиция также рассматривается в ее контексте, для нее характерно понимание тела как знака духа, однако тело в данном случае строго ограничено в своих проявлениях мерой необходимости, только так оно может соответствовать духу. Это приводит к оформлению специфических черт танца в раннем христианстве — «поверхность тела сглажена до предела, и в изображении тела доминирует вертикаль», это характеристики одухотворенной плоти. Таким образом в танце тело человека и идеальный мир отказываются отделены друг от друга, но тело раскрывается для встречи с другим, будь то мир души человека или мир трансцендентного Духа (Akindinova & Amashukeli, 2014, 201).

На практике в выражении телом интенций души авторы выделяют прямую и обратную аналогии. Случаи обратной аналогии ярче всего проявляются в раннем восточном христианстве, когда душа напряжена — тело расслаблено. Идеалом обратной аналогии будет «телесное замирание при танце

души» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 202). Душевные переживания здесь не требуют прямого выражения, а фиксируются в пространственно-жестовых категориях, соответствуя некому нематериальному телу. Прямая аналогия между движениями души и тела открывает телу более широкие возможности в становлении «материализованным» духом. В обыденно-христианском танце возможна только прямая аналогия, в классическом танце также доминирует прямая аналогия, к которой сакральная сфера христианства вернулась через католичество. Однако в последнем случае прямая аналогия отличается от веселого танца в обыденном христианстве, так как она, формируясь в сакральной сфере, является наследницей обратной аналогии. Это выражается в том, что телесная расслабленность превращается не в четкость, резкость и энергичность народного танца, а в мягкость и полетность классического танца (Akindinova & Amashukeli, 2014, 215). В стиле же модерн происходит отказ от легкости и снятия телесного напряжения. Модерн полностью отказывается от обратной аналогии и ее ориентированности на бестелесное, становясь акцентировано телесным. Этот стиль направлен на демонстрацию естественности тела танцующего, которая создается имманентным ему свободным человеческим духом (Akindinova & Amashukeli, 2014, 206).

Авторы приходят к выводу, что закономерность в смене танцевальных стилей в христианской культуре обусловлена исторической эволюцией внутри различных христианских конфессий (Akindinova & Amashukeli, 2014, 217). Это происходит за счет смены соотношения духовного и телесного в архетипической парадигме христианского сознания самостоятельности духовного и подчинения ему телесного. Эта смена выражается в ослаблении или усилении телесности танца, общий вектор которой можно обозначать — от бестелесности к естественности. Примечательно здесь то, что даже в бестелесном танце тело становится способом явления духовного содержания. Речь пока не идет о выражении в полном смысле слова, слишком велика экспансия сакрального, но даже будучи просто символом, тело обретает функцию несения сакральных смыслов, и дальнейшая эволюция танца в христианской культуре демонстрирует, что эта функция не является для него чуждой. Тогда выходит, что

через отрицание тела, сакральное впервые непосредственно входит в него, а позже, когда под воздействием антропоцентрической картины мира человек получает возможность утвердить свое существование через себя самого, выражение духовных интенций становится для танца естественным, а умерщвление плоти уже не требуется, потому что Дух из трансцендентного становится имманентным человеку, превращая его в субъект. Так, отрицание плоти постепенно переходит в ее утверждение, утверждение как естества субъекта, которое помогает ему реализовывать свою свободу. Максимально «плотский» танец модерн в то же время и предельно одухотворенный, потому что призван раскрывать возможности естественной ипостаси тела. То есть интенция все еще исходит из духа субъекта, однако реализуется она благодаря раскрытию всех физиологических возможностей тела без потери его естественности, как это было в классическом танце. Мы назвали модерн *предельно одухотворенным* неслучайно, в нем действительно достигает предела обозначенный авторами вектор развития, однако это не значит, что воздействие рассмотренных тенденций на этом заканчивается, оно продолжается, но меняется лишь то, *как* это воздействие происходит. Попробуем же продолжить авторскую мысль, перенося ее на современный танец.

Если взглянуть на то, какие стили танца набирают популярность последние пять лет, то в первых рядах будут направления, культивирующие воинственную неестественность тела танцора, самым ярким примером такого стиля можно назвать «*Experimental*»<sup>1</sup>. Эта, казалось бы, противоречащая

<sup>1</sup> *Experimental* — Танцевальное направление, основанное на экспериментировании с музыкой, с движениями тела, с пространством, с выражаемыми эмоциями в форме частичной или полной импровизации. Особенность этого стиля в том, что него нет собственной «базы» движений, так как каждый танцор вносит в танец свое мироощущение и свои базовые элементы и манеру. *Experimental* отличается неожиданными эклектическими решениями, когда смешиваются связки из джаза, балета, гимнастических упражнений и даже бытовых движений (Novack, 1990). При этом подчеркнутое отсутствие правил демонстрируется за счет неестественности движений, что показывает выход из подчинения принципа схожести и гармонии. Здесь имеет место чистое выражение всего многообразия внутренних интенций, переживаний в их аутентичной хаотичности и сиюминутности. Тело становится инструментом отрицания собственной естественности, и именно через отрицание и удостоверяется право танцора на высказывание. И это высказывание всегда в том, что его важность превосходит все естественные законы и правила.

рассмотренной схеме тенденция по сути является ее продолжением — реакцией на смену культурных доминант при переходе к постмодернизму. Это уже не просто секулярный мир, это мир полностью лишенный онтологического основания (Bodriiуar, 2015). Так что же остается выразить танцу, в момент, когда последней фиксированной культурной доминантой стало отсутствие таковых? Танец реагирует на *ситуацию отсутствия* созданием множества новых форм — максимально неестественных преломлений тела танцора, причем эта неестественность постулируется как болезненная, неправильная, но при этом кричащая о своем существовании и страдании. Эта болезненность новых танцевальных форм фиксирует не просто то, что субъекта нет, а то, что его *уже* нет. И этот реквием по субъекту, по той основе, которую можно было бы выразить, является той формой духовного, которая достигает своего предела в телесном уже после конца субъекта — как память.

Таким образом можно заключить, что произведенный авторами анализа места танца в христианской традиции позволил не просто показать, как под воздействием религии танец стал выразителем культурных доминант эпохи, но и то, как развитая с помощью христианства репрезентативная способность танца позволила ему нести свою функцию даже в эпоху разрушения всех оснований, пусть и по принципу новой обратной аналогии, но продолжать нести духовные интенции.

## REFERENCES

- Akindinova, T., & Amashukeli, A. (2014). *Tanets v traditsii khristianskoi kul'tury* [Dance in the tradition of Christian culture]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (in Russian)
- Bodriiуar, Zh. (2015). *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulation and simulation]. Moscow: Izdatel'skii dom Postum. (in Russian)
- Novack, C. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

## ЭСТЕТИКА В ПОИСКАХ ПАРАДИГМЫ

### РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНИК «ЭСТЕТИКА. ИСТОРИЯ УЧЕНИЙ. В 2-Х ЧАСТЯХ»

*Под общей редакцией С. Б. Никоновой, А. Е. Радеева.  
2-е издание, переработанное и дополненное.  
М.: Юрайт, 2018. ISBN 978-5-534-07135-1*

**АРТЕМ ТЫЛИК**

**Тылик Артем Юрьевич** — кандидат философских наук, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* tylik-fh@yandex.ru

Статья представляет собой рецензию на учебник «Эстетика. История учений», вышедший в свет в 2018 году. Рассматриваются концепции редакторов учебника С. Б. Никоновой и А. Е. Радеева, а также вклад каждого автора в текст учебника. Цель рецензии — обратить внимание на ряд важных методологических и теоретических проблем, стоящих перед современной эстетической мыслью.

*Ключевые слова:* Эстетика, история эстетики, учебник по эстетике.

# AESTHETICS IN SEARCH OF PARADIGM

## REVIEW OF THE BOOK

### “AESTHETICS. HISTORY OF CONCEPTIONS”

*Ed. by S. Nikonova, A. Radeev, M.: Jurait, 2018*

#### **Artem Tylik**

PhD in Philosophy, St. Petersburg, Russia.

*E-mail:* tylik-fh@yandex.ru

This article is a review of the textbook “Aesthetics. History of Conceptions”, published in 2018. The theories of the textbook editors S. Nikonova and A. Radeev, as well as the contribution of each author to the text of the textbook are considered. The purpose of the review is to draw attention to a number of important methodological and theoretical problems facing modern aesthetic thought.

*Key words:* Aesthetics, history of aesthetics, textbook on aesthetics.

В 2018 году в свет вышло двухтомное издание под амбициозным названием «Эстетика. История учений. В двух частях. Учебник для бакалавриата и магистратуры». Издание вышло под общей редакцией С. Б. Никоновой и А. Е. Радеева, к работе над текстом были привлечены крупнейшие специалисты в области эстетической мысли. Кажется очевидным, что профессиональное сообщество не может оставить проект такого значения и масштаба без всестороннего обсуждения. Выход учебника, на наш взгляд, — отличная возможность открыть дискуссию по многим принципиальным вопросам как содержательного, так и методологического характера. Наш текст — приглашение к диалогу.

Вначале несколько слов о жанрах. Что представляет собой «учебник по философии» как особый литературный жанр? по данному вопросу можно выделить несколько взаимоисключающих точек зрения. Многообразие мнений о возможности и необходимости учебника по философии отражает многообразие взглядов на природу самой философии, ее предмет, задачи, роль и границы.

Учебник по какой-либо области философского знания или же философии в целом кажется чем-то естественным и даже само собой разумеющимся в том случае, если мы определяем философию как *одну из* научных дисциплин. Наука производит достоверные, рационально обоснованные суждения, передача которых из поколения в поколение может осуществляться в формате особого рода текстов, называемых в нашей культуре «учебники». От биологии или социологии философию отличает только *предмет* изучения: биология изучает «жизнь», социология «общественные отношения», а, например, эстетика (как философская дисциплина) — «эстетический опыт». Философия, в таком случае, производит некоторое количество достоверных суждений об эстетическом опыте, которые, конечно, могут быть переданы, в том числе в форме учебника.

Задача, однако, становится несколько более трудной в том случае, если мы, развивая линию Канта, определяем философию уже не как *одну из* научных дисциплин, но как дисциплину, проясняющую основания самой науки, а также иных человеческих практик. В данном случае эстетика, рассматривая, к примеру, способы употребления некоторых понятий (аналитический метод), может заявлять о себе как о дисциплине, проясняющей основания научного искусствознания. Однако и в этом случае учебник по философии представляется возможным и даже необходимым, разве что его форма и содержание оказываются менее очевидными.

И, наконец, задача становится вовсе невыполнимой, в том случае, если, давая определение философии, мы порываем с традицией сциентизма: философия — не научная дисциплина, философия не дает оснований науке. Все мы помним знаменитые пассажи М. К. Мамардашвили: «Во-первых, философия не есть система знаний, какой является физика, математика, ботаника и другие увлекательные предметы. И во-вторых, философское знание вообще не передается путем обучения» (Mamardashvili, 2010, 15). Непередаваемость философского знания путем обучения делает крайне проблематичной и даже наивной саму идею учебника по философии.

Мы видим, таким образом, что *еще до всякого содержания* значимым оказывается сам факт публикации. Публикуя

новый учебник, авторы утверждают (вольно или невольно): философия (эстетика в данном конкретном случае) является академической дисциплиной, обладающей собственным *предметом* и *методологией*.

Стоит ли говорить, что сегодня данное утверждение относительно философии разделяют не все.

С одной стороны, существует целая плеяда философов, сознательно дистанцирующихся от научности и академичности, определяя философию и как особый режим письма, и как политический (в самом широком смысле) жест, и как экзистенциальный проект, и как «археологию», и как «деконструкцию», но только не как науку. Представители данного лагеря настаивают на том, что философия никогда не была наукой, что философия и сегодня ею не является, поскольку решает иные, отличные от научных, задачи.

С другой стороны, существует мощная критика со стороны авторитетных ученых, утверждающих, что философия не имеет ни собственной методологии, ни собственного предмета: те задачи, над которыми философия тщетно билась в течение многих столетий, сегодня способны успешно решать частные научные дисциплины, а каких-то иных, специфически философских задач попросту *не существует*. Философия, в таком случае, — не более, чем этап в истории западной мысли: этап, пришедший на смену мифу и уступивший место естествознанию.

Первый вариант критики, очевидно, не затрагивает философию как самостоятельную интеллектуальную дисциплину. Суть здесь в отличии философии от науки, в предании ей самостоятельного автономного статуса. Куда опаснее для философии критика второго рода — сциентистская критика. В данном случае под сомнение ставится философия как таковая, отрицается необходимость существования философии здесь и сейчас.

Будет ли сильным преувеличением утверждать, что эстетика, сформировавшись как самостоятельная философская дисциплина в XVIII веке, уже в веке XX становится, кажется, наиболее уязвимой мишенью критики сциентистского типа? Если этики, политические философы, философы языка и онтологи, отбиваясь от обвинений всемогущих ученых, по крайней мере,

могли назвать область своих интересов, то эстетики — словно юнцы, впервые оказавшиеся на скамье подсудимых, — постыдно путались в показаниях. Одна часть философов утверждала, что эстетика занимается аналитикой чувственного познания («чувственности» в современной трактовке), другая, что предметом эстетики стоит считать искусство, и, наконец, третья, ссылаясь на многие авторитеты, утверждала за эстетикой статус философии красоты. И если еще в XVIII веке в сознании бюргера «чувственность», «искусство» и «красота» действительно составляли особого рода *единство*, то уже для обывателя XX века (современника Выготского и Дюшана) связывание данных понятий в единый узел представлялось не более чем насилием над мыслью и языком.

Критика не останавливается даже в том случае, если мы соглашаемся (впрочем, на каких таких основаниях?) считать предметом эстетики и красоту, и чувственность, и искусство. Вездесущий ученый скажет: чувственность познает психология, искусство — искусствознание, с красотой все, конечно, сложнее, однако, возможно, эволюционная биология ответит нам на вопрос, почему снежинка (мы, кажется, называем ее красивой) нравится всем без исключения представителям нашего вида. Иначе говоря: что такого может сказать философия о «чувственности», «искусстве» и «красоте», чего не может сказать психология, искусствознание и биология?

Возможно, коллеги обвинят меня в излишнем радикализме, однако, выскажу свое мнение: сегодня, учебники, статьи, монографии по эстетике, избегающие принципиальных ответов на поставленные выше вопросы, не заслуживают внимания. Тем радостнее читать и рецензировать текст, избавленный от стремления уклониться от принципиальных вопросов.

Можно, конечно, сказать, что в данном конкретном случае авторы не обязаны отвечать на поставленные вопросы, поскольку речь идет не об учебнике по эстетической *теории*, а об учебнике по *истории* эстетических учений. Действительно, на первый взгляд, кажется, что жанр «учебник по истории философских учений» защищает автора от тех методологических передраг, с которыми связано написание учебника по философии. Однако на деле жанр «история философских учений»

представляется нам не менее, а, возможно, и более проблематичным. Зачем обращаться к изучению истории философии? не лучше ли заниматься актуальными теоретическими проблемами? Разве физики, математики или биологи уделяют столько внимания изучению истории своих дисциплин?

По данному вопросу философы и методологи высказывались неоднократно. В концептуально насыщенном *Введении* к учебнику С. Б. Никонова и А. Е. Радеев предлагают собственные ответы на поставленные вопросы. Во-первых, петербургские философы отмечают, что «современное представление о науке и философии прочно связывает любое теоретическое представление с тем, как оно раскрывалось в истории» (Nikonova & Radeev, 2018, 10), и это вовсе не пресловутая болезнь историзма, но, скорее, специфика философского знания. Действительно, стало очевидным со временем, что даже аналитические философы, преисполненные пафоса анти-историзма, нуждаются в регулярных и весьма обширных исторических экскурсах, необходимых для проработки именно *теоретической* проблематики. Во-вторых:

даже если и согласиться с тем, что одной из болезней современных гуманитарных наук является именно болезнь историзма, даже если признать, что зачастую теоретическое решение какой-либо проблемы в философии не обязано полностью и безоговорочно опираться на исторические данные, даже если допустить, наконец, что между историей науки, историей философии, историей эстетики с одной стороны, и их теориями с другой, может образовываться пропасть — настолько, что они могут развиваться независимо друг от друга, — все это, напротив, говорит о том, что пути исследования истории эстетики должны быть самыми многообразными, что история эстетики может и должна быть самостоятельной областью изучения... (Nikonova & Radeev, 2018, 10).

В-третьих: важнейшей особенностью истории эстетических учений является то, что она находится в тесном взаимодействии не только с эстетической теорией, но и с еще одним элементом — эстетической практикой. Взаимовлияние трех отмеченных элементов делает исторические изыскания по эстетике дискурсом, открытым «к решению теоретических проблем и к формированию качественно иного способа эстетической практики» (Nikonova & Radeev, 2018, 11). Сказанное убеждает. Однако историческое изыскание способно поднять-

ся над фактологией только в том случае, если движимо четко поставленной целью, выходящей за рамки фиксации фактов, имен и цитат. Авторы учебника «Эстетика. История учений» предлагают нам эту цель: «Действительно ли история эстетики представляет собою не серию разрозненных исторических казусов, а последовательное разворачивание эстетической проблематики? на этот вопрос и пытается ответить наше учебное пособие» (Nikonova & Radeev, 2018, 10).

Трудно переоценить актуальность поставленной цели. В свете представленной выше критики, звучащей в адрес эстетики повсеместно, вопрос о том, есть ли у эстетики собственная проблематика, кажется судьбоносным. В том же *Введении* дается очерк концепции, детально проработанной, в докторской диссертации С. Б. Никоновой (Nikonova, 2013), ряде ее статей и монографии (Nikonova, 2012). Согласно данной концепции эстетика сегодня может не только претендовать на статус самостоятельной дисциплины с уникальным проблемным полем, но и, по мысли Вольфганга Вельша, с которым С. Б. Никонова солидарна, заменить метафизику на месте «первой философии».

На первый взгляд, ответ С. Б. Никоновой на вопрос о предмете эстетических изысканий не представляется оригинальным: эстетика говорит нам о *красоте*. Данное утверждение кажется тривиальным. Однако как только философ принимается раскрывать понимания красоты, сложившееся в ряде классических метафизических систем, мы оказываемся втянутыми в глубокое историко-философское размышление, выводящее данный феномен далеко за пределы его психологической интерпретации. Разбирая пассаж из Г. Паламы, С. Б. Никонова задействуют для разъяснения утверждаемого им понятия красоты целый каскад метафор: красота определяется как *сияние*, как «дополнительный эффект, нечто сверх рационального постижения, но одновременно и нечто, имеющее самое непосредственное отношение к сущности Бога, мира или человека в их актуальном присутствии» (Nikonova & Radeev, 201, 7), как «*свечение невидимого*, как нечто большее, чем то, что просто существует, как некий “прорыв к трансцендентному”». Опыт красоты не связан с какими-то эксклюзивными практиками, но, обладая свойством тотальности, проявляется повсеместно: в культе, искусстве и украшательстве,

повседневности. (Nikonova & Radeev, 201, 8). Однако, по мысли Никоновой, многочисленные метафизические концепции красоты, характерные для философии Античности и Средневековья, вовсе не являются предметом *философской эстетики*. Собственно философская эстетика появляется в тот момент (Новое время), когда осуществлен переход от метафизики к аналитике *всегда субъективных* эстетических суждений (эстетической оценки).

Несколько иначе смотрит на проблемное поле эстетики соавтор С.Б.Никоновой — А.Е.Радеев, настаивающий в своей докторской диссертации и многочисленных публикациях на принципиальном определении эстетики как науки об *эстетическом опыте* (Radeev, 2017), (Radeev, 2016). В основе концепции А. Е. Радеева лежит фундаментальное представление о наличии трех типов опыта: познавательного, религиозного и эстетического. И хотя, как верно указывает А. Е. Радеев, на сегодняшней день сформировалась обширная библиотека работ посвященных понятию «эстетический опыт», исследователи раз за разом совершают как минимум две роковые ошибки.

Первая ошибка восходит к Канту и заключается, в сущности, в том, что «эстетический опыт» подменяется «эстетической оценкой». Эстетика в таком случае становится ветвью аксиологии — наукой об эстетических ценностях. Однако, как утверждает А. Е. Радеева, эстетическая оценка («это красиво») является чем-то радикально отличным от эстетического опыта, более того, чем-то, что эстетический опыт нивелирует, останавливает и подавляет.

Вторую ошибку А. Е. Радеев вскрывает, оппонировав Гегелю и таким современным авторам как Л. Лангребе и Ж. Рансьер. Суть данной ошибки заключается, по А. Е. Радееву, в том, что «эстетический опыт» отождествляется с «опытом художественным», а эстетика с философией искусства. Оппонируя данным авторам, А. Е. Радеев указывает на тот очевидный, в общем-то, факт, что эстетический опыт, порождаемый видом из моего окна, нисколько «не хуже» эстетического опыта, порождаемого картиной Ван Гога. Более того, указывая на работы Ингардена, Берлеанта, Мура, А. Е. Радеев поддерживает развиваемую ими мысль, согласно которой эстетический опыт может существовать независимо («по ту сторону») от эстетического объекта.

Суть методологических изысканий А. Е. Радеева можно сформулировать следующим образом: преодоление указанных выше ошибок, доставшихся современной теории в наследство от классиков, позволит нам выстроить эстетику в виде *науки об эстетическом опыте как таковом*. В докторской диссертации А. Е. Радеев не только обосновывает данный проект, но и предлагает вариант его разрешения, выстраивая концептуальный фундамент такой науки.

Высказывая по многим позициям схожие идеи, С. Б. Никонова иначе, чем А. Е. Радеев видит конечный пункт эстетической мысли. Согласно С. Б. Никоновой, эстетика как самостоятельная наука, сформировавшись в XVIII века в контексте суровой протестантской Германии, «имеет резкое отличие от того восторга перед сиянием красоты, который пронизывал собой и древние религии, и античную метафизику, и средневековое богословие, и гуманистический энтузиазм Ренессанса» (Nikonova & Radeev, 2018, 8-9). Красота не возникает более из опыта, затрагивающего глубинную суть мироустройства (реальность), но принимает форму субъективной оценки — суждения вкуса («это красиво»). Становление эстетики как автономной области знания, связано, таким образом, с осознанием того факта, что мы никогда не имеем дела с реальностью как таковой (можно сказать: «в себе»), а «весь мир — лишь поток феноменов сознания». По мысли С. Б. Никоновой данная установка была проявлена именно в рамках эстетики, однако, вскоре, распространилась на все области человеческих знаний и практик. С. Б. Никонова утверждает: с момента своего зарождения, эстетика, являя собой «некий “незатемненный” уровень сознания, вполне ясно понимающего, что мы не можем пробиться за поток явлений и эффектов к глубинной метафизической сути бытия» (Nikonova & Radeev, 2018, 9) дает основание любого рода практикам и суждениям (художественным, философским, научным, религиозным). Вот почему эстетику можно и нужно оценивать не как маргинальную область философского знания, занятую частными проблемами и вопросами, но как центральное звено философской культуры Нового времени.

Таковы в общих чертах взгляды ученых, выступивших редакторами учебника «Эстетика. История учений». Можно

предположить, что все последующие статьи, выстроенные в хронологическом порядке, будут служить подтверждением этих концепций. К чести редакторов нужно сказать, что, в противоположность этому, авторам была предоставлена полная свобода в ответах на вопросы, волнующие эстетическую мысль сегодня. В итоге, учебник представляет собой весьма пеструю мозаику, авторов которой объединяет, пожалуй, только одно: высочайший уровень компетенции, а также смелость и концептуальная точность в решении сложных проблем, стоящих перед эстетической историографией и теорией.

Вслед за главами, посвященными концепциям красоты Древнего Востока и Античности и их влиянию на художественную практику (С. Б. Никонова) следуют главы, раскрывающие данную проблематику на материале Средневековой культуры и Возрождения, написанные крупным специалистом А. Г. Погоняло. Отмечая трудность, с которой всякий раз сталкивается исследователь, решающий говорить об «эстетике до эстетики», А. Г. Погоняло раскрывает глубинные философские и мировоззренческие основания, фундирующие «эстетические» представления человека Средних Веков и Возрождения.

Нельзя не отметить огромный вклад в изучение истории эстетических учений В. В. Прозерского. Для учебника В. В. Прозерский подготовил главы, посвященные становлению эстетики как самостоятельной философской дисциплины, эстетике Канта, Гегеля, Шеллинга, взгляду позитивистов на эстетическую проблематику, а также своеобразие и самобытности российской эстетической мысли: от символистов, формалистов и Бахтина до постмарксистской эстетики 1990-х годов. Исследования В. В. Прозерского отличает поистине безграничная эрудиция, острота мысли и глубина наблюдений. Чрезвычайно важными представляются нам выводы В. В. Прозерского о решающем влиянии эстетической теории на рождение искусства как автономной сферы европейской культуры.

Помимо уже отмеченных глав, С. Б. Никонова дает характеристику эстетических взглядов А. Шопенгауэра и Б. Кроче, а также предлагает очерк развития эстетической проблематики в рамках аналитической философии, до сих пор остающейся на периферии внимания российских интеллектуалов. Замечательный

очерк состояния дел в современной российской эстетике представляет Е. Н. Устюгова (в соавторстве с А. Е. Радеевым). Кроме того, Е. Н. Устюгова, известная работами по теории стиля, подготовила для учебника главы по эстетике XVII в., эстетике романтизма, а также эстетике постмарксизма (совместно с В. В. Прозерским). Эстетику XVIII века, а, кроме того, эстетические идеи М. Дюффрена и Ж.-П. Сартра разрабатывает Э. П. Юровская, знакомая читателю не только работами по философии экзистенциализма, но и переводами Ж. Делеза. О русской эстетике XVIII-XIX вв. пишет, раскрывая философские основания символизма, Н. С. Джежер. Значение в теории XX века рецептивной эстетики рассматривает Л. Н. Полубояринова.

В целом, авторов учебника отличает правомерное стремление видеть эстетическую проблематику в работах философов и теоретиков, не являвшихся эстетиками по «научной специальности». Так, А. А. Грякалов, развивая влиятельные идеи, изложенные в многочисленных книгах и статьях, раскрывает посредством концептов «письмо», «свидетельство», «утверждение» эстетику Василия Розанова, а также дает глубокий анализ разработки эстетической проблематики в рамках структурализма. А. Е. Радеев представляет итоги многолетнего исследования эстетики С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Л. С. Выготского. Отдельно рассматривается концепция «образцового читателя» в творчестве У. Эко. А. М. Сидоров не только дает очерк эстетических граней марксизма и постструктурализма, но и рассматривает эстетические идеи А. Бергсона. Н. М. Савченкова, будучи одним из ведущих отечественных специалистов по психоаналитической практике и теории, широко освещает развитие эстетических тем в этом влиятельнейшем направлении западной мысли.

И, конечно, нельзя не сказать о вкладе в учебник «Эстетика. История учений» Т. А. Акиндиновой. Татьяна Анатольевна посвятила жизнь исследованию немецкой философии. Результаты ее исследований представляют живой интерес для молодых поколений российских ученых. Думаю, главы, написанные Татьяной Анатольевной для учебника, можно считать программными в её творчестве. Простое перечисление тем, затронутых в учебнике Татьяной Анатольевной, дает представление о широте её исследовательских интересов, масштабе личности

и эрудиции: эстетика Канта, Гете и Шиллера, концепции неокантианцев, рождение психологии, эстетические взгляды Хайдеггера и Ясперса, эстетический потенциал герменевтики.

Несколько слов в заключение. Главным достоинством учебника «Эстетика. История учений» представляется нам его полилогичность. Сознательно и неосознанно блестящие авторы, двигаясь вокруг тем, стягивающих на себе эстетический дискурс, вступают в многочисленные диалоги, иногда споря, иногда поправляя, иногда развивая и дополняя друг друга. Подобного рода текст представляет историю эстетики как живое образование, способное стимулировать мысль, порождая новые исследовательские программы.

Какое место займет данный учебник по истории эстетики в самой истории эстетики — покажет время.

Главное, чтобы история продолжалась.

## REFERENCES

- Mamardashvili, M. (2010). *Ocherk sovremennoi evropeiskoi filosofii* [Essay on Modern European Philosophy]. Moscow: Progress-Traditsiya, Fond Meraba Mamardashvili. (in Russian)
- Nikonova, S. (2012). *Esteticheskaya ratsional'nost' i novoe mifologicheskoe myshlenie* [Aesthetic Rationality and New Mythological Thinking]. Moscow: Soglasie. (in Russian)
- Nikonova, S. (2013). *Estetizatsiya kak paradigma sovremennosti. Filosofsko-esteticheskii analiz transformatsionnykh protsessov v sovremennoi kul'ture* [Aestheticization as a Paradigm of Modernity. Philosophical and Aesthetic Analysis of Transformation Processes in Modern Culture] (Unpublished doctoral thesis), St. Petersburg State University, Russia. (in Russian)
- Nikonova, S., & Radeev, A. (Eds.). (2018). *Estetika. Istoriya uchenii* [Aesthetics. The history of the teachings] (Vols. 1-2). Moscow: Yurait. (in Russian)
- Radeev, A. (2016). *Esteticheskii opyt kak problema* [Aesthetic Experience as a Problem]. In *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Theory and Practice], №7-1 (69) (129-132). Tambov: Gramota. (in Russian)
- Radeev, A. (2017). *Filosofskaya analitika esteticheskogo opyta (istoricheskie i teoreticheskie aspekty)* [Philosophical Analysis of Aesthetic Experience (Historical and Theoretical Aspects)] (Unpublished doctoral thesis), St. Petersburg State University, Russia. (in Russian)

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО  
В СВЕТЕ ТЕОРИИ ПАРТИЗАНА**

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ АРТЕМА ТЫЛИКА  
«ПАРТИЗАНЫ БЕЗ ЛЕСА. ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ  
И ТЕОРИИ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА»**

*Санкт-Петербург, Эстетезис, 2018.  
ISBN 978-5-6041846-0-8*

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА**

*Никонова Светлана Борисовна* — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail: s\_b\_nikonova@mail.ru*

Недавно вышедшая в свет книга Артема Тылика «Партизаны без леса. Очерки по истории и теории уличного искусства» интересна тем, что не только посвящена актуальной художественной практике и ее описанию, но фактически, сталкивает читателя с проблемой осмысления того, что есть искусство, как оно эволюционировало и каковы дальнейшие перспективы его развития. Стоит отметить, что автор книги не претендует на то, что рассматриваемая практика является искусством. Скорее, те примеры, которые приводятся в книге, есть примеры актов коммуникации. В этих актах коммуникации, однако, мы можем обнаружить проявление свободы, которая противостоит упорядоченной общественной системе.

Это самоорганизующаяся и неконтролируемая коммуникация, что роднит уличное искусство с партизанством. В данной рецензии совершается попытка рассмотреть в связи с прочтением данной книги вопрос о том, что есть искусство и можно ли считать уличное искусство искусством. Кроме того, высказанные автором книги идеи рассматриваются в свете общей теории партизана, сформулированной К. Шмиттом, что позволяет взглянуть на проблему определения искусства под особым углом зрения. Но под особым углом зрения можно взглянуть и на фигуру партизана, которую автор рецензии предлагает интерпретировать через посредство эстетических определений.

*Ключевые слова:* Искусство, уличное искусство, эстетика, политика, партизан, иррегулярность, К. Шмитт.

**REVIEW OF THE BOOK ARTEM TYLIK  
“PARTISANS WITHOUT FORESTS.  
ESSAYS ON THE HISTORY AND THEORY OF STREET ART”**

*St. Petersburg, Aesthesis, 2018.*

*ISBN 978-5-6041846-0-8*

***Svetlana Nikonova***

D.Sc. in Philosophy, Professor.

St. Petersburg University of Humanities and social Sciences, Russia.

*E-mail:* s\_b\_nikonova@mail.ru

The recently published book of Artem Tylik, “Partisans without a forest. Essays on the history and theory of street art” is interesting because it is not only devoted to actual artistic practice and its description, but in fact confronts the reader with the problem of understanding what art is, how it evolved, and what are the future prospects for its development. It is worth noting that the author of the book does not claim that the practice in question is an art. Rather, the examples given in the book are examples of acts of communication. In these acts of communication, however, we can find a manifestation of freedom that opposes an orderly social system. This is self-organizing and uncontrolled communication, which makes street art a partisan. In this review, an attempt is made to consider in connection with reading this book the question of what art is and whether street art can be considered art. In addition, the ideas expressed by the author of the book are considered in the light of the general partisan theory

formulated by C. Schmitt, which allows you to look at the problem of defining art from a particular angle. But from a particular angle of view, one can look at the partisan figure that the author of the review proposes to interpret through aesthetic definitions.

*Key words:* Art, street art, aesthetics, politics, partisans, irregularity, C. Schmitt.

Книга, о которой пойдет речь, вышла в свет совсем недавно, осенью 2018 года в Санкт-Петербурге. Это сравнительно небольшая по объему работа: около 140 страниц текста, к которому прилагается 37 цветных иллюстраций. Тематика сразу привлекает внимание. Действительно, что может быть, как это принято говорить, «актуальнее» современных практик в искусстве? Новые течения и веяния вызывают множество вопросов и споров, и не просто споров, но и откровенного неприятия, противопоставленного неумеренному восхвалению, радикальной вражды, сталкивающейся с экстатическим восторгом и верой в то, что именно здесь, наконец, мы нашли надежду на спасение искусства от упадка и стагнации... в стороне от этих препирательств стоит только один способ отношения к происходящему — теоретический анализ. И именно на этой стороне находится, к нашему счастью, данная книга, позволяющая взглянуть на свой предмет с дистанцированной и рефлексивной позиции.

С чем же все-таки мы имеем дело, когда речь заходит о такой странной практике как *уличное искусство*? а речь о ней заходит часто — помимо того, что некие артефакты появляются на улицах городов. Но все же главное для нас то, что об этой практике *заходит речь*. И заходит речь именно как об *искусстве*. Мы могли бы в ней и не видеть искусства. В целом мы и ни в чем другом могли бы не видеть искусства — но раз речь заходит о чем-либо в мире как об искусстве, то само это «как» уже достойно теоретических раздумий.

Возникает повод задуматься о том, почему вообще что-либо может быть названо искусством... но возможно уже на протяжении столетия это было одним из наиболее революционных посылов авангардизма — тем самым, что привлек на его сторону критическую теорию и левые течения, которые в друг

заинтересовались эстетикой. Этот посыл состоял в том, чтобы вывести искусство из сферы очевидности. Слишком долго не возникало вопроса относительно того, что является искусством, а что им не является. Не возникало до тех пор, пока не стало казаться, что искусством может быть все, что угодно, что творческая способность человека должна внедрять искусство в жизнь, а жизнь превращать в искусство. И тут вдруг это взаимопроникновение поставило нас перед радикальной проблемой: что такое искусство? Важнее же всего то, что возникает эта проблема не столько в голове художника или теоретика, сколько в голове обывателя, который смотрит на музейный экспонат и нервно ощущает его неуместность, судорожно гадая, что здесь делает эта вещь, не отличающаяся от прочих простых вещей. И в тот момент, когда он отчаянно восклицает: «Но это же не искусство!» — он, возможно, впервые действительно задается вопросом о том, что является искусством, то есть задается философским вопросом о границах понятия. Как бы то ни было, это революционизирующий сознание — даже сознание обывателя — жест. По крайней мере, он это сознание нервирует, беспокоит и бодрит.

Однако с уличным искусством, как развернуто дает нам понять автор книги, дело обстоит совсем не так. Ведь это искусство возникает не в музее, но в непосредственной в среде проживания людей — на улицах городов. То, с чем мы встречаемся как с уличным искусством, отличается от того, что привычно нам на улицах видеть повседневно, оно нарушает обычный порядок их устройства. Если авангардисты превращали в искусство простые повседневные вещи, перенося их в музеи, то здесь скорее простой повседневный порядок вещей нарушается прямо по месту своего происхождения. И тем не менее вопрос о том, является ли искусством это странное явление, артефакт или надпись, нарушающие порядок нормального функционирования обычной среды обычного города, остается. И это совсем необязательно искусство. Это просто что-то необычное, выбивающееся из нормального функционирования системы. При этом, надо отметить, что это «необычное» вовсе необязательно призывает нас и к тому, чтобы перейти в другую систему. В этом смысле также совсем необязательно называть это искус-

ством — ведь за искусством мы традиционно подозреваем целую систему мировоззрения, глубокие смыслы, общечеловеческие ценности и т.д., и т.п. — по крайней мере, этого требуют сторонники классических идеалов. Но если эти артефакты и не могут быть названы искусством, все же можно заметить, что некоторым образом они соотносимы с определениями *эстетики* — по крайней мере с кантовским тезисом об эстетической незаинтересованности.

Однако об этом позже. Сперва обратим внимание на то, что пока обошли стороной. Ведь мы сразу обратились к подзаголовку книги, но на самом деле книга указывает нам вовсе не на искусство. Ее заглавие — «Партизаны без леса». Вот на это понятие *партизана* нам и хотелось бы посмотреть внимательней. И, возможно, именно это понятие мы могли бы связать, в конечном счете, с эстетикой. Не является ли, вообще говоря, партизан — эстетическим понятием? и если мы как-то можем подобраться к определению того, что же есть искусство, и является ли уличное искусство искусством, — то не можем ли мы сделать это именно через понятие партизана?

Вообще автор книги вовсе не претендует на то, что говорит об искусстве. То, что он описывает, часто называют искусством — почему бы не применять в данном случае этот термин? Его интересует определенная практика, актуализировавшаяся в жизни городов второй половины XX века. Он описывает историю возникновения и становления этой практики.

Автор соотносит эту практику с иными художественными практиками, развившимися раньше, особенно в начале и в середине XX века — и он видит как их взаимосвязь, так и их различие. Так, в первой главе говорится о возникновении граффити, тэггинга, об их истории, об их поэтике, об их неприятии часто не только властями, но и художественной элитой, об их, тем не менее, достаточно большой силе воздействия, в том числе и в политическом плане. По сути дела, это действительно не искусство — это некие акты гражданского неповиновения, однако более или менее несистематизированные, производимые без определенной цели, спонтанно, но вызывающие отклик и воздействующие на общество. В этих практиках есть явный революционный порыв.

Во второй главе автор соотносит современное уличное искусство с логикой развития авангарда (глава именно так и называется: «Уличное искусство и логика авангарда» (Tylik, 2018, 49)). И тут мы видим любопытную вещь: действительно логика авангарда — то есть именно авангардного искусства, того самого, которое внедряет искусство в жизнь, а жизнь в искусство, которое приносит в музеи простые вещи и устраивает безумные акции, эпатазирующие зрителей, — так вот эта логика *ведет* к возникновению уличного искусства. И это несмотря на то, что авангардное искусство требует музейного пространства для своего развертывания — по сути дела, оно и создается этим самым музейным пространством, превращающим простые вещи в экспонаты! и также авангардное искусство требует отношения к себе как к искусству, выделения себя в качестве искусства из общего потока жизни, фиксации себя в таком качестве, а следовательно, принадлежности художнику, авторского права и т.д., и т.п. Еще в первой главе А. Тылик приводит любопытные сомнения Пабло Пикассо относительно граффити: отрывок из разговора Пикассо со своим другом, теоретиком и фотографом, много внимания уделявшим граффити, издавшим фотоальбом граффити и посвятившим этому феномену статью. Пикассо признается другу, что также испытывает интерес к граффити, иногда срисовывает их, иногда даже хочет «начеркать что-нибудь» на какой-то симпатичной стенке. Но что-то его удерживает. На что теоретик граффити задает ему вопрос: «Ты не мог забрать рисунок с собой?» Да, это ответ. «Граффити принадлежит всем и никому одновременно», — говорит Пикассо (Tylik, 2018, 30-31). Художнику хочется быть творцом своего мира, в котором он сам распоряжается всем, что в этом мире есть — и получает от этого свои дивиденды.

В уже упомянутой нами второй главе А. Тылик подробно останавливается на описании эстетических концепций и чаяний художников первой половины XX века, например, на том, как советские конструктивисты радостно приняли революцию, хотя позже советская система раздавила их порыв, хоть и воспользовавшись им частично. Логика авангарда, с точки зрения автора, оказывается такой: сперва художник выступает как «террорист», желающий разрушения сложившегося

общества, рвущийся к свободе, настаивающий на своем свободном праве — это истинный революционер, революционер без особой системы, потому кажущийся пышущим творчеством, радостным и ничем не стесненным. Но в конце концов, этот художник, как и любой революционер, борется с системой не просто так: он хочет создания лучшей! и вот он становится «жизнестроителем», он пытается преобразить мир в нечто новое, выстроить его согласно своему видению — видению лучшего, идеального общества, эстетически организованного пространства, общества, предназначенного для жизни людей, может быть общества рационального, может быть общества творческого... Все равно! Главное, он хочет преобразить жизнь и построить новую систему на месте старой. А. Тылик недаром упоминает замечание Б. Гройса относительно судьбы советского искусства, где, по сути, единственным «успешным художником конструктивистом» оказался Иосиф Сталин, который действительно воплощал свой гигантский проект по преобразованию мира, используя людей, в том числе и художников, как свой творческий материал, кое-что отбрасывая, кое-что формируя по-своему. Творческое преобразование мира человеком — это суть тоталитарной системы. Неслучайно тоталитарные проекты можно назвать проектами эстетическими. Логика развития любой утопии приводит нас к антиутопии. Но это значит также и другое: любой автор-художник по существу своему тоталитарен, даже если он выступает как свободный ниспровергатель. И единственное, что продолжает делать его ниспровергателем — это ниспровержение даже *собственной* системы, от которой, будучи свободным деятелем, он сам всегда ускользает и в рамки которой не вмещается.

«Смерть автора» (Bart, 1994) — единственное, наверно, что может оставить художнику свободу. Если он предпочитает остаться автором своего произведения, присвоить его — он становится либо тираном, либо нормальным «капиталистом», владеющим приносящей прибыль собственностью. Потому так легко коммерческой системе вобрать в себя художника: ведь он хочет быть автором! — потому что он хочет быть собой. А значит он хочет быть собственником. Быть собой — значит быть собственником. Не потому ли некогда еще Маркс

и Энгельс в своем знаменитом Манифесте выступали против понятия личности и понятия свободы, говоря, что это «буржуазная свобода» и «буржуазная личность»? (Marks & Engel's, 2013, 47). Нам кажется: мы хотим быть собой и хотим быть свободными. Но мы просто хотим быть собственниками и владеть своим имуществом или своим миром.

Но как же тогда быть свободным и быть собой, если как бы мы ни стремились к этому, мы утверждаем себя в качестве владельца и собственника, превращая тем самым наилучший проект преобразования себя и общества в тоталитарную антиутопию с доминированием тотального контроля?

Логика авангарда, согласно мысли А. Тылика, совершает здесь следующий ход, переводя художника с позиции жизнестроителя на новую позицию, которую можно называть позицией *партизана*. Интересно, что автор отмечает в своей книге: в целом в своих программных установках эта позиция не так уж сильно расходится с первыми двумя, особенно, со второй, ибо эта позиция вполне утвердительно, позитивна, это отнюдь не просто бунт, это конкретное предложение по улучшению жизни. Тем не менее происходит существенная переакцентировка, которая делает новую позицию фактически противоположной прежним. И тогда именно здесь мы имеем странную возможность выйти за пределы тех самых раскритикованных классиками марксизма «свободы», «личности» и соответствующей им предельной творческой деятельности по преобразованию мира, то есть *искусства*, — к чему-то, что, может быть, больше ни свободой, ни личностью, ни искусством не является, но является чем-то, в чем человек испытывает насущную необходимость как тот, кто хочет быть, и быть собой, и быть свободным, и быть деятельным. Вот здесь именно и возникает вопрос об «уличном искусстве», и уже исходя из сказанного мы могли бы заметить, что оно не должно и не может быть в полной мере оцениваемым по критериям именно «искусства», если искусством были и предыдущие ипостаси авангардистской позиции.

Вообще говоря, А. Тылик начинает свою книгу с того, что упоминает древние коммуникативные практики. Он напоминает нам об удивительном факте: стены древних городов,

которые извлекают из под позднейших напластований археологи, были часто покрыты огромным количеством надписей, иногда весьма сложных, иногда же самых, казалось бы, примитивных, просто обозначающих имена людей посетивших то или иное место (Tylik, 2018, 20-21). В современном мире человек, написавший на стене «Здесь был Вася» подвергается осуждению как бескультурный, тем не менее для древних цивилизаций это, скорее, было культурной нормой. Они вели диалоги на стенах, как мы ведем их теперь в социальных сетях, и эти диалоги и записи функционировали в городском пространстве, в пространстве жизни людей, причем реальной, а не виртуальной, формируя ее свободным, не излишне контролируемым способом. Среда обитания была наполнена коммуникацией, она не молчала. И это все — в старом, пропитанном религией, традиционном обществе.

Переворот в системе коммуникативной организации городской среды, или в целом культурной среды, происходит, как отмечает автор, в Новое время. Он происходит вместе с рационализацией, демократизацией, развитием критического мышления и отказом от следования традициям. Странно — но это факт. В этих именно условиях вдруг свободное самовыражение начинает пресекаться, а поступление информации становится все более и более регулируемым процессом, у которого становится все меньше адресантов (людей, регулирующих процесс) и все больше адресатов (аудитории, внимающей тому, что ей сообщают) (Tylik, 2018, 22). Да, безусловно, информация становится все более разнообразной, все более «свободной», распространение ее — все более творческим, технически изощренным. Появляются масс-медиа, появляется реклама, разные рекламные компании конкурируют между собой. Но в конечном счете, все они подчинены одним и тем же целям, которые выгодны единой экономической системе, централизованно функционирующей в границах того или иного государства, а позже — уже и глобального политико-экономического сообщества. Все, что этим целям не подчинено, — либо должно им подчиниться, либо должно быть уничтожено, или, по крайней мере, признано ненужным, бесцельным, невыгодным, осмеяно и раздавлено. В этом порыве к контролю можно бунтарские элементы

устранять физически (как поступали тоталитарные системы), можно их ассимилировать, находя им место в коммерческой структуре (выставки и фестивали того, что начиналось как андеграунд — тому пример). Ну а остальное просто вытесняется подавляющей идеологией коммерческой успешности. И все функционирует слаженно и подконтрольно. В людях, воспринимающих информацию, возникают тщательно пропагандируемые желания. Это желания разнообразные, свободные, творческие, ведущие их к развитию, самореализации, но — так, как того желает система. А ведь системе нужны умные, гибкие, стремящиеся ко все лучшему ее функционированию люди. Но то, что не входит в ведение этой системы — не должно отвлекать их. Хотя бы потому, что это — это эстетически непривлекательно, словно какой-то таракан на красивой светлой стене сверкающего нового офиса.

Но это эстетическое изъятие того, что представляется «лишним», пресекает свободу коммуникации. И в этой связи, фактически, автор книги настаивает не на том, что уличное искусство — это именно искусство, но на том, что это новая свободная *коммуникативная* практика, наподобие тех, что существовали в древности, хотя и возникшая в совсем других условиях. Эта практика оказывается очень зыбкой, очень склонной к тому, чтобы быть вовлеченной в систему, но тем не менее в ней есть некий элемент, способный к противостоянию порабощению и всеподконтрольности — что гораздо важнее, чем быть искусством или чем быть хулиганством и терроризмом, или же быть действительно проявлением бескультурья и вандализма. Чтобы обратить внимание на этот элемент, тем не менее, отвлечемся на некоторое время от рассматриваемой нами книге и обратимся к совсем иной концепции.

В книге «Теория партизана. Промежуточное замечание по поводу понятия политического» (1963) немецкий философ Карл Шмитт вводит почти неожиданно в свою концепцию политической философии и геополитики, эту странную — фигуру *партизана* — как нечто, обладающее большой значимостью. Шмитт отмечает любопытные черты партизана — и эти черты весьма знаменательны в связи с тем, о чем говорится в обсуждаемой нами книге, посвященной не политике, но, ско-

рее, искусству. Так, Шмитт упоминает, что феномен партизана является новым феноменом — в том смысле, что партизаны возникают в Новое время, и потому нет каких-либо старых теорий партизана, теория партизана есть дело современности. В старых обществах человек, который бы осуществлял подобную «партизанской» деятельность, рассматривался бы как преступник. И так продолжалось, «пока что в войне сохранялось еще нечто от представления о дуэли и от рыцарского кодекса» (Shmitt, 2007, 21).

Вот это и ответ на вопрос: в старых традиционных обществах, хоть и подчиненных единой традиции, предполагающей строгую иерархию и подчинение, тем не менее важное место занимал личный вклад человека в деятельность общества, потому он был не полностью подконтролен и мог свободно общаться на стенах домов, фиксируя свое неповторимое существование в это время и в этом месте. Пытаясь осмыслить переворот в сознании, произошедший в Новое время, предположим: несмотря на то, что впервые формируется собственно понятие свободной личности и мыслящего субъекта, весь мир, осмысленный этим субъектом, превращается в *систему*. И общество также начинает функционировать как система, совершенно безразличная к личному вкладу конкретного человека. Индивид становится либо винтиком этой системы, либо лишним элементом, который должен быть устранен. Но сама эта система создается именно потому, что ее создает свободная личность, извлекающая закон своих действий не из внешней традиции, освященной религией, а из самого себя — и «мужественно пользующаяся собственным разумом», как говорил Кант в работе о Просвещении. Таким образом между системой, создаваемой субъектом как «объективный» мир, по собственному плану, и самим субъектом возникает противоречие. И субъект всегда оказывается достаточной силой в тайной борьбе с собственной системой, из которой он выбивается. Перестав создавать систему субъект и становится *партизаном*.

Шмитт выделяет в своей теории партизана четыре наиболее существенных признака последнего: это, в первую очередь, его иррегулярность, далее, это его мобильность, также его политическая вовлеченность, и еще один последний признак — его

«теллурический характер» или его связь с землей, с конкретной территорией (Shmitt, 2007, 34-35).

Мобильность позволяет ему не быть привязанным к месту, проявляться и здесь и там, становясь неуловимым. В то же время привязанность к территории вовлекает его в его жизненное пространство, обращает к собственным, своим, уникальным задачам, не согласующимся с задачами системы, стремящейся к глобальности, винтиком которой он должен был бы стать в ее проектах по тотальному преобразованию мира, — но не стал. Система — этот доросший до тотальности субъект, партизан — субъект, вырывающийся за пределы этой тотальности. Возможно, это похоже на вечное диалектическое движение, но главное, в любом случае, это характеризует только модернистское состояние мира. Партизан возникает только как ответ на это состояние, как ответ на требование тотальности.

Политическая вовлеченность кажется странным качеством, но по сути дела, это именно то, что делает партизана отличающимся от хулигана, преступника, разбойника. И однако — самое поразительное — мы никогда не можем узнать наверняка, что он им *не* является, так как никогда не можем заглянуть во внутренние интенции человека, а внешними определителями партизан не обладает. Ведь главным признаком партизана является его *иррегулярность*. Он не может быть зафиксирован как партизан, он не может получить удостоверение партизана. Его сила только в том, что он принципиально невидим для системы. Он такой же, как все, у него нет специальной функции в системе по ее налаживанию или разрушению. Он не позиционирует себя как враг системы или борец с ней, так, чтобы она могла начать с ним бороться или его интегрировать. Он действует — но так, что его действия совершенно неотслеживаемы для системы, которая сталкивается только с их эффектами.

В этой связи Шмитт поднимает еще один существенный вопрос: дело в том, что действия партизана принципиально не могут получить какого-либо официального признания и *легализации*. Как ни странно, вопрос этот связан с военным правом, и не раз совершались попытки решить его путем принятия международных конвенций. Ведь партизанское движение

не просто оказалось эффективным против действия регулярных армий, но в целом действия партизан по защите своей территории от врагов, по защите своих естественных прав, не могли не признаваться *легитимными* в рамках основанной на утверждении естественного права субъекта системы. И эта их легитимность вскоре стала активно использоваться и поощряться правительствами при военных действиях в случае вторжения оккупационных войск на их территорию. Партизаны оказались выгодны в военной политике — но в то же время опасны как для противника, так и для власти, которая, по мнению Шмитта, совершает все более и более попыток к тому, чтобы как-либо легализовать деятельность партизан — то есть сделать их видимыми для системы. И партизанами, следовательно, могут оставаться лишь те, кто продолжает оставаться не легализованным, не получает свои «права». В этом состоит их странная политическая сила.

Но при чем тут эстетика? а вот при чем. Еще Кант в «Критике способности суждения» определяет возникающее чувство удовольствия от того, что представилось вдруг субъективно целесообразным, «счастливой случайностью» (Kant, 1994, 24). Это свойство рефлектирующей способности суждения, ищущей общее понятия для многообразного, а не дающее это понятие ему априорным образом. Эстетический опыт случаен и основан на «свободной игре» способностей. Но непосредственно после Канта немецкая классическая философия, что прекрасно артикулировано в системе Гегеля, обращает этот случайный опыт в одну из вех развития *тотальности*. И тем же самым актом эстетика превращается в философию искусства. Эстетика Канта фиксирует субъективный опыт и таким образом она, конечно же, также говорит о господстве субъекта в этой парадигме мысли. И однако эстетика фиксирует этот опыт как *случайный*, имеющий свое место и время, не претендующий на абсолютный характер.

Так вот, эстетический опыт оказывается неким партизанством человека-субъекта внутри системы, он утверждает право на случайность, право на случайность своей жизни, и случайность своих действий — такое право, которое не может быть зафиксировано никаким законом, потому что закон фиксирует

вечное, а это, по сути, есть право на брэнность, на то, чтобы ускользнуть от закона в случай. Это не право на собственность, потому что собственность существует лишь будучи признанной всеми, включенной в систему. Но это право на свое, отличное от другого и подчеркивающее это *отличие* скорее, чем принадлежность.

А. Тылик в своей книге приводит ряд примеров «партизанских» действий уличных художников. Эти действия иногда имеют ярко выраженный бунтарский характер, но как показывает автор, это бунтарство здесь — далеко не в политическом протесте, потому что лозунги, некогда настаивавшие на борьбе с системой, сменяются абсурдистскими и ироничными утверждениями (Tylik, 2018, 119-120). Часто мы видим, естественно, акты, похожие на акты вандализма, акты намеренного разрушения, порчи предметов, вызывающих у художника протест. Иногда эта порча почти невинна, как в случае с автором, дорисовывающим фигурки на дорожных знаках (Tylik, 2018, 109), иногда и более серьезна — устранение рекламы (протест против общества потребления (Tylik, 2018, 101-106), порча вывесок, а то и порча и преобразование элементов городского пейзажа (надписи, раскрашивание, поломка, преобразование в другие формы). Описанию подобных практик уделено много места в третьей части книги А. Тылика. Но также присутствует, а в последних главах и превалирует, описание акций совсем иного рода, тем не менее, по сути своей остающихся не менее «партизанскими», а значит и не менее, а может быть даже более, бунтарскими, чем прежние. Это акции, направленные, скорее, на совершенно свободное и нецелесообразное украшение окружающей среды, никак не связанное с намеренной порчей предусмотренного в ней порядка. Автор описывает портрет девочки на бетонных сваях (Tylik, 2018, 121), а также иронично дорисованную фигуру бегуна, повторяющую рекламу (Tylik, 2018, 116) и, при наблюдении с определенной точки, вызывающую улыбку (бегун с рекламы словно бы прорвался сквозь стену соседнего дома), но также и восхищение мастерством исполнения произведения, которое будет жить и иметь значение лишь до тех пор, пока на другой стене висит соответствующая реклама (кстати никакого издевательства или

отрицания рекламы в ней нет, только диалог с ней, дополнительно, притом, обращающий на эту рекламу внимание, украшающий ее, превращающий ее в эстетический объект). Или же фонари, превращенные в уютные торшеры (Tylik, 2018, 127), или же рисунок на снегу, превращающий фонарь в приподнятую душку очков (Tylik, 2018, 124). Или же антенны, посредством изящного рисунка превращенные в телескопы, или же разрисованная под игральную кость выступающая плитка на улице (кстати так о нее сложнее оступиться), или же дорисованная к дорожному сливу стекающая в него карта мира, наводящая на экзистенциальные раздумья (Tylik, 2018, 124). Все это не бунтует против имеющейся системы, но также и не просто ее украшает. И бунт и украшение — все еще встроены в систему как ее возможные элементы. Они знакомы порядку системы. Но эти акции, скорее, освежают взгляд, заставляют остановиться, удивиться, задуматься. И в этом смысле они больше соответствуют кантовскому определению эстетического удовольствия, нежели нацеленная упорядоченность ансамбля. Городской ансамбль, нетронутый уличным художником, прекрасен, соразмерен, регулярен и в этом смысле эстетичен. Но уличный художник вносит в него новые возможности для эстетического опыта, подвергая его легкому искажению, обращая внимание на то, что до сих пор внимания не вызывало. Также точно и прежде уродливые части города этот новый взгляд может эстетизировать, переориентировать наше внимания, и вновь мы выпадаем из традиционного порядка и видим нечто совсем иное. Иное — не в смысле лучшее, более правильное, а просто иное чем виделось прежде, чем было предусмотрено правилом.

Есть ли это искусство? Для того, чтобы производить многие из подобных акций, надо обладать художественным взглядом. Но кажется, это не обязательное условие. Скорее мы можем заключить, что главным условием оказывается неподотчетное общему порядку стремление настаивать на своем особом видении, на своей жизни, на жизни на своей земле, в своей окружающей среде, которая воспринимается живо и органично и взывает к тому, чтобы вступить в коммуникацию с нею и с другими человеческими существами, которые ее населяют,

и которые могут ответить как человеческие существа, а не как упорядочивающая организация любого уровня. Это стремление настаивать на прекрасной случайности своего эстетического опыта и на праве сообщить его другим без того, чтобы гарантированным образом получить согласие.

## REFERENCES

- Bart, R. (1994). Smert' Avtora [Death of the Author]. In *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics] (384-391). Moscow: Izdat. gruppa "Progress". (in Russian)
- Kant, I. (1994). Kritika sposobnosti suzhdeniya [Criticism of judgment]. *Soch. v 8-mi tt.*, T. V. Moscow: ChORO. (in Russian)
- Marks, K., & Engel's, F. (2013). *Manifest kommunisticheskoi partii* [Manifesto of the Communist Party]. Moscow: Common place. (in Russian)
- Shmitt, K. (2007). *Teoriya partizana* [The Partisan Theory]. Moscow: Praxis. (in Russian)
- Tylik, A. (2018). *Partizany bez lesa. Ocherki po istorii i teorii ulichnogo iskusstva* [Partisans without a forest. Essays on the history and theory of street art]. St. Petersburg: Estetezis. (in Russian)

---

---

---

# CHRONICA



---

---

## ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

**АЛЕКСАНДРА АТАНОВА**

*Александра Александровна Атанова* — магистр, Санкт-Петербургский государственный университет, институт философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* aleks.atanova@gmail.com

В данной статье приводится краткий обзор Первого Российского эстетического конгресса. Основное внимание уделяется круглому столу «Российская эстетика в начале XXI века: мировой контекст, институциональное состояние, актуальные проблемы и задачи» как мероприятию, наиболее полно соответствующему целям и задачам Конгресса.

*Ключевые слова:* Эстетика, российская эстетика, конгресс, научное сообщество, Российское эстетическое общество.

## THE 1ST RUSSIAN CONGRESS OF AESTHETICS

*Alexandra Atanova*

St. Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* aleks.atanova@gmail.com

This article provides a brief overview of the 1st Russian Congress of Aesthetics. The focus of the article is on the round table “Russian aesthetics at the beginning of the XXI century: global context, institutional state, current issues and challenges” as the event that best meets goals and objectives of the Congress.

*Key words:* Aesthetics, Russian aesthetics, congress, scientific community, Russian Society for Aesthetics.

17—19 октября 2018 года Российским эстетическим обществом при поддержке Санкт-Петербургского государственного университета был организован и проведен Первый Российский эстетический конгресс. В мероприятии приняли участие ученые из тридцати городов России и мира, представив вниманию слушателей более двухсот докладов. Основной целью проведения Конгресса было создание площадки, где российские эстетики могли бы поделиться своими исследованиями и наладить связи с коллегами для дальнейшего объединения усилий в деле развития и продвижения отечественной эстетики.

Открытие Конгресса прошло 17 октября в Актовом зале здания Двенадцати коллегий, главном зале СПбГУ, где после регистрации участников и приветственного слова президента Российского эстетического общества А. Е. Радеева состоялось пленарное заседание.

На пленарном заседании выступили три докладчика: А. Русманова (Вильнюс) с темой «Два марксизма или “холодная война” в эстетике», А. А. Грякалов (Санкт-Петербург) с темой «Эстетика события: рефлексия и стратегии утверждения» и С. А. Лишаев (Самара) с темой «Эстезис и Этос (эстетический анализ и возрастная антро-логика)». Эти выступления представили, с одной стороны, широкое разнообразие тем и подходов к эстетической проблематике, но, с другой стороны, обнаружили и актуальную проблему научного эстетического сообщества: крайнюю разрозненность исследований и отсутствие договоренности в отношении терминологии, что значительно осложняет процесс взаимопонимания и препятствует совместной работе исследователей.

Основной площадкой проведения Российского эстетического конгресса стал Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета. Большую часть программы Конгресса составила работа секций, заседания которых проводились планомерно на протяжении всех трех дней. Всего на Конгрессе было представлено шестнадцать секций, одновременно вели работу до девяти из них. Темы секций отличались разнообразием, но вместе с тем систематичностью, благодаря чему эстетическая проблематика была достаточно полно представлена в различных срезам.

Так на секции «История эстетики — история эстетизации», руководителями которой были С. Б. Никонова и Л. Ю. Яковлева, речь шла о феномене эстетизации, рассмотрение которого позволяет иначе взглянуть не только на современную культуру, но так же на всю историю эстетики. На заседаниях секций «Новые теории, методы и проекты в эстетике» (руководители: Б. В. Орлов, И. М. Лисовец) и «Эстетика пост(smart)модерна» под руководством Б. Г. Соколова и Н. О. Ноговицына говорили о настоящем эстетики, еще не успевшем стать прошлым, стараясь при этом держать курс на будущее.

Эстетику в связи с различными социокультурными явлениями рассматривали на секциях «Эстетика и власть» (модераторы: А. В. Смирнов и Д. Н. Гончарко), «Эстетика и дизайн», заседанием которой руководила Г. Н. Лола, «Эстетика и смех», работу которой координировал А. В. Апыхтин, а так же «Психологическая арт-критика: истоки, проблемы, перспективы» под руководством Н. М. Савченковой.

Исследования на стыке эстетики и смежных ей теоретических областей были представлены в рамках секций «Культурологическая эстетика» под руководством Л. А. Закса, «Медиафилософия и эстетика», где дискуссию модерировали В. В. Савчук и К. А. Очертянный, и «Эстетическое образование и эстетика окружающей среды», заседанием которой руководили Р. А. Куренкова и Ж. В. Латышева. Авторские проекты, не поддающиеся привычной классификации, были вынесены на заседание «Открытой секции» (модератор: А. В. Апыхтин).

Наконец, непосредственно об искусстве говорили на секциях «Историческое развитие и историческая память искусства», все три дня работавшей под руководством Е. Н. Устюговой и Л. Е. Артамошкиной, «Современное искусство: позиции и практики» (руководитель: А. Ю. Тылик), «Философия творчества: художник и эволюция языка искусства», модераторами которой были О. А. Кривцун и С. С. Ступин, «Эстетика и литература» под руководством А. А. Грякалова, «Эстетика кино: между теорией, практикой и критикой», где заседанием руководили А. Е. Радеев и Д. А. Поликарпова.

Помимо пленарных и секционных докладов, в рамках Конгресса состоялся ряд культурных, научных и информационных

мероприятий, которые нашли среди участников и слушателей большой отклик и получили множество положительных отзывов.

Михаил Ямпольский, профессор Нью-Йоркского университета и известный специалист в области теории и истории искусства, связывает появление искусства в классическом его понимании с субъективностью, которая сформировалась в эпоху Ренессанса, причем формирование ее сопровождалось возникновением таких понятий как автор, художник, «точка зрения». Этим объясняется выбор темы его авторской лекции: «Исчезновение субъекта: культура меланхолии», открывавшей второй день Конгресса. Речь шла о субъекте, его кризисе, а также о предшествовавших и последовавших за ним изменениях. Затрагиваемые проблемы вызвали живой интерес слушателей, и после лекции состоялась продолжительная дискуссия.

18 октября в рамках Конгресса состоялось еще одно значимое для российской эстетики событие — презентация научного издания Российского эстетического общества, журнала “Terra Aestheticae”. На презентации главный редактор С. Б. Никонова и заместитель главного редактора А. Ю. Тылик представили первый номер журнала, вышедший в июне этого года, поделились историей его создания, рассказали о структуре и тематических блоках издания. Участники и слушатели Конгресса смогли задать интересующие их вопросы, высказать свое мнение о первом выпуске, а также выдвинуть предложения по перспективам развития журнала.

На состоявшемся после этого заседании Российского эстетического общества члены объединения, как действующие, так и только что присоединившиеся, поделились первыми впечатлениями о конгрессе, обсудили первоочередные проблемы и задачи, стоящие перед российской эстетикой, и наметили возможные пути их решения. Присутствующие сошлись во мнении, что первоочередной задачей является не только и не столько разработка новых эстетических концепций и теорий, сколько налаживание связей внутри сообщества, формирование среды, в которой российская эстетика могла бы эффективно развиваться. Именно на решение этой проблемы направлена деятельность РЭО, и в том числе, организация и проведение Первого Российского эстетического конгресса.

Говорили о необходимости дальнейшего регулярного проведения конгрессов и о возможных корректировках формата этих мероприятий с тем, чтобы упор делался на возможность не только высказаться и выступить с докладом, но и услышать коллег (на Конгрессе работало одновременно в среднем восемь секций, что не позволяло участникам и слушателям присутствовать на всех интересующих их выступлениях и дискуссиях). Решено было, что Конгресс должен проводиться с периодичностью раз в два-три года, а в промежутке в разных городах страны могут быть организованы менее масштабные конференции, посвященные отдельным темам и более узким проблемам эстетики. Не забыли и о формальной стороне деятельности Общества: путем голосования был утвержден новый, с небольшими изменениями, состав Президиума РЭО, а также решены некоторые другие организационные вопросы.

Круглый стол «Российская эстетика в начале XXI века: мировой контекст, институциональное состояние, актуальные проблемы и задачи», открывавший третий, завершающий, день работы Конгресса, воплотил в себе саму идею этого мероприятия: собрать эстетиков со всей страны и открыто обсудить общее дело, создать такое событие, которое на практике позволяет объединить усилия профессионального сообщества. Руководили заседанием Л. А. Закс (Екатеринбург) и Е. Н. Устюгова (Санкт-Петербург), а участниками дискуссии стали ученые из различных городов, представившие разные школы и традиции. Всем желающим предлагалось присоединиться к дискуссии и коротко высказать свою позицию, чтобы сообща выявить реальное состояние российской эстетики, определить ее положение в социокультурном контексте, а также на мировой эстетической арене.

Б. В. Орлов (Екатеринбург) выделил несколько устоявшихся методологических традиций в российской эстетике (аналитический и аксиологический подход, разработанный Л. Н. Столовичем; система искусств, созданная М. С. Каганом; и подход А. Ф. Еримеева, связывавшего художественное и эстетическое на онтологической основе), от которых вольно или невольно отталкиваются все дальнейшие исследования, а также предложил в качестве альтернативного перспективного подхода раз-

рабатываемую и применяемую им проективную методологию. Борис Викторович также отметил, что российская эстетика очень слабо представлена в современных научных дискуссиях, и призвал коллег принять активное участие в Международном конгрессе по эстетике, который пройдет в Белграде в 2019 году.

И. М. Лисовец (Екатеринбург) охарактеризовала текущее состояние российской эстетики как самообучение «на марше», подчеркнув, что эстетика нужна современной культуре, о чем свидетельствует интерес людей самых разных специальностей к учебным курсам и программам, посвященным искусству и эстетике. Ирина Митрофановна обратила внимание присутствующих, что проблемы эстетики, такие как проблема границ искусства, проблема трансформации художественного восприятия и художественного вкуса, являются вечными в силу непрерывности социокультурных изменений; и что именно они могут собрать и объединить эстетиков (в формате конференций, конгрессов) и помочь понять, как эстетика взаимодействует с современной культурой, с современным субъектом, с современной широкой публикой, и как мы можем способствовать ее культурно-актуальному развитию.

Н. Н. Суворов (Санкт-Петербург) говорил о том, что идея конгресса созрела, и она может стать фундаментом для развития эстетики: эта идея превращается в значимое событие, которое повлечет за собой интерес к эстетике, заставит обратить на нее внимание. Николай Николаевич также отметил необходимость разделять представление о массовой эстетике, выполняющей практические задачи, например в сфере менеджмента и маркетинга, и об эстетике элитарной, которая принадлежит философии и становится философией искусства, философией жизни, стратегией современных художественных практик, ориентированных на эстетическое.

М. Ю. Гудова (Екатеринбург) обратилась к институциональному аспекту, приведя удручающую статистику по количеству диссертационных советов, кафедр, образовательных программ, защит кандидатских и докторских работ по эстетике в России. Сопоставив эти данные с количеством участников Российского эстетического конгресса, Маргарита Юрьевна сделала вывод, что эстетика в нашей стране развивается внеинституциональным

образом, из чего следует, что перед сообществом стоит задача вернуть эстетике статус профессионального философского знания, а также поработать над привлечением молодежи и подготовкой специалистов в области научной эстетики. В качестве другой актуальной проблемы был еще раз упомянут недостаточный уровень репрезентации российской эстетики на мировой арене, на международных научных мероприятиях.

А. Е. Радеев (Санкт-Петербург) предложил отделять проблемы эстетических исследований от проблем преподавания эстетики, и отметил, что для эффективного развития эстетики как исследовательской области необходимо выдерживать определенный уровень профессиональных требований, предъявляемых всем участникам, а именно, минимальное знание истории эстетики, знание ключевых текстов той традиции, к которой мы принадлежим, и вовлеченность в актуальные эстетические исследования; подобный уровень требований является нормой для любой серьезной научной дискуссии.

Речь М. В. Закидулиной (Челябинск) была посвящена проблеме эстетики как поля: в современном мире творцами являются множество людей, которых мы не привыкли относить к творцам, например те, кто создает эстетически ориентированный контент в интернете. Делая акцент на том, что крайне важно внимательно следить за действительностью, Марина Викторовна отметила, что эстетическое знание становится важным для всех, как теоретическое и как прикладное, и с этой точки зрения нас ждет прекрасное будущее. Как проблемный для современной российской эстетики момент упоминалось практически полное отсутствие обзорных работ, которые позволили бы почувствовать поле российской эстетики в качестве единого более полно.

А. А. Грякалов (Санкт-Петербург) отошел от обсуждения практической институциональной проблематики, отметив что важна не только возможность заниматься эстетикой, но желание, живой интерес и внимание к эстетической проблематике, для которого излишняя академичность и институциональность может оказаться и препятствием. Алексей Алексеевич убежден, что эстетика — это определенное искусство философского мышления, определенная техника, и когда обаяние эстетического

взгляда, эстетической оптики проявится во всей философии, тогда на эстетиков обратят внимание. Мы не можем повлиять ни на программы, ни на создание кафедр; субъективность идет снизу, а не проецируется сверху; не министерство формирует отношение к эстетике. И задача присутствующих здесь коллег из различных городов и вузов — дать информацию о конгрессе, усилить интерес к эстетике. На вопрос о том, какой могла бы быть тема следующего Конгресса, Алексей Алексеевич ответил, что для него наиболее интересной и объединяющей является тема события, поскольку и переживание, и опыт, и рефлексия привязаны к месту, где они складываются.

С. А. Лишаев (Самара) высказался за радикализм в постановке философских вопросов в поле эстетического, подчеркнув, что эстетик является, в первую очередь, философом, и поэтому для него главное, чтобы мысль была доброкачественной, глубокой, интересной, провокативной, яркой. Сергей Александрович выразил сомнение, что в рамках такого крупного мероприятия, как Конгресс, может быть задана единая проблема, вокруг которой выстраивались бы все доклады. Также прозвучало предложение составить «карту Российской эстетики» — базу данных об актуальных исследованиях и их авторах, организованную в формате интерактивной карты. Многие из присутствующих поддержали идею, отметив, правда, что техническая сторона вопроса требует большого количества времени и сил, и что реализован подобный проект может быть только совместными усилиями ученых, представляющих различные регионы.

Е. Н. Устюгова (Санкт-Петербург) начала свою речь с обращения к прошлому, вспомнив что в 60-е годы, когда на Философском факультете Ленинградского государственного университета (ныне СПбГУ) была основана кафедра эстетики, это было всем интересно, ведь эстетика отвечала запросу, потребности общества, которое тогда вышло из идеологического «ларца». Это был запрос по проблеме человека: кто такой человек. И сегодня один из вопросов круглого стола звучит как «Зачем эстетика нужна человеку?»; не «чем нам интересно заниматься», а именно «зачем она нужна человеку», совпадает ли это с какими-то вопросами, которые он хочет сейчас осознать. Елена Николаевна считает, что эстетикам надо быть ближе к тем

вопросам, которые волнуют людей, тогда и интерес к появиться, и он будет зависеть не от количества публикаций, а от того, что эстетики слышат людей, и молодежь прежде всего, тогда и последние услышат их в ответ.

Лев Абрамович Закс (Екатеринбург) сконцентрировался на вопросе о состоянии мировой и отечественной эстетики, а также о факторах, это состояние определяющих. В мире происходят глобальные, тотальные социокультурные перемены: технологическая революция, цифровая революция, изменение социальных отношений, изменение экономики и многое другое. Это все влияет на эстетику. Эстетика, эстетическая культура, искусство — это все феномены культуры, это квинтэссенции культуры. И мы, эстетики, к сожалению, не всегда строим свои экзерсисы, штудии, и так далее, на материале той реальности, в которой мы уже живем. И пока мы не начнем мыслить в этих новых параметрах, мы все время будем отставать от «паровоза». Кроме того, Россия в плане эстетики, являясь частью мирового процесса, все же отстает от него в силу многих причин. Призывая коллег все время задавать себе вопрос, где я отстою от реальности, где я неправильно мыслю, где я контр-продуктивен, Лев Абрамович находит чрезвычайно важными те ноты самокритичности, которые прозвучали на круглом столе: сейчас происходит вульгаризация, упрощение культуры, и эстетика — одна из немногих! — может этому противостоять.

Сразу после заседания круглого стола состоялось самое ожидаемое и массовое событие Конгресса — творческая встреча с кинорежиссером Александром Сокуровым. Она привлекла внимание не только профессиональных эстетиков, культурологов и искусствоведов, но также всех тех, кто любит и ценит отечественный кинематограф. На встрече были затронуты самые разные вопросы: какого быть создателем фильмов, где кино берет свои инструменты, что значит быть мастером в своем деле, и почему это важно для формирования личности. Поднимаемые темы настолько затронули аудиторию, что поток вопросов к Александру Николаевичу не иссекал; встреча продолжилась почти вдвое дольше запланированного и была прервана только из-за необходимости возобновления работы секций.

Завершало Конгресс выступление Русской роговой капеллы — эстетическое в другом, не научном, смысле мероприятие. Концерт сопровождался увлекательной лекцией Сергея Песчанского, руководителя Русской роговой капеллы и удивительной доброты человека, рассказавшего о том, когда и почему в русской культуре появились роговые оркестры, и как ему удалось возродить традицию, собрав коллектив и воссоздав уникальные инструменты, мастерство изготовления которых было давно утеряно.

Конгресс стал первым масштабным мероприятием, организованным Российским эстетическим обществом. Участники смогли получить разностороннее и актуальное представление о текущем состоянии дел в российской эстетике, выявить ее наиболее проблемные моменты, а также завести новые знакомства и запланировать следующие встречи. Все это, можно надеяться, станет существенным шагом на пути к консолидации научного сообщества и послужит развитию российской и мировой эстетики.

**ЭСТЕТИКА КУЛЬТУРЫ В РАЗНЫХ АСПЕКТАХ  
ОТЧЕТ О РАБОТЕ СЕКЦИИ «ЛОГОС. ЭТОС. МИФ — 3»  
(РХГА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)**

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН**

*Александр Александрович Синицын* — кандидат исторических наук, доцент кафедры Культурологии, искусств и гуманитарных наук Русской христианской гуманитарной академии; доцент кафедры Еврейской культуры Санкт-Петербургского государственного университета

Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

Представлен отчет о заседании антропологического семинара, действующего при Русской христианской гуманитарной академии (РХГА, Санкт-Петербург). 13 апреля 2018 г. В рамках Международной научно-практической конференции «*Noto loquens*: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира» состоялось заседание секции «Логос. Этос. Миф — 3». В рамках этого заседания были заслушаны и обсуждены 14 докладов по искусству, философии, литературе, истории, филологии, музыке, кинематографу, археологии и архитектуре. Тематика выступлений охватывала широкий круг проблем культуры — от античности до постмодерна. Получилась великолепная эклектика дисциплин и методов, проблем и жанров. Каждый доклад сопровождался дискуссией. В заключении были подведены итоги работы антропологического семинара.

*Ключевые слова:* антропологический семинар, «Логос. Этос. Миф», *Noto loquens*, Русская христианская гуманитарная академия (РХГА), культура, эстетика, искусство, философия, литература, кино, архитектура, история, научная конференция

# AESTHETICS OF CULTURE IN VARIOUS ASPECTS REPORT ON THE WORK DONE BY PARTICIPANTS OF THE “LOGOS. ETHOS. MYTH — 3” SECTION

*(The Russian Christian Humanitarian Academy,  
St.Petersburg)*

**Aleksandr Sinitsyn**

PhD in History, Associate Professor

St.Petersburg State University, The Russian Christian Humanitarian Academy, Russia.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

The work done at the regular sitting of the anthropological seminar held at the Russian Christian Humanitarian Academy has been summed up in a report. On 13th April 2018, in the framework of the International research and practice conference entitled “Homo loquens: Language and Culture. The Dialogue of Cultures in the Open World”, the section “Logos. Ethos. Myth — 3” met in a session to make and discuss 14 reports on art, philosophy, literature, history, philology, music, cinematograph, archeology and architecture. The subject matter encompassed a wide range of issues in aesthetics and culture from the Antiquity to the Post-Modern Age. It made up a brilliant eclectic of disciplines and methods, problems and genres. Every report evoked a discussion. The session ended with a summary of work done at the anthropological seminar.

*Keywords:* anthropological seminar, “Logos. Ethos. Myth”, *Homo loquens*, the Russian Christian Humanitarian Academy, culture, aesthetics, philosophy, literature, cinematograph, architecture, history, scholarly conference

13 и 14 апреля 2018 г. В Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург) состоялась Третья Международная научно-практическая конференция «Homo loquens: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира». Организаторами этого мероприятия выступили Факультет мировых языков и культур РХГА и Институт итальянского языка и культуры “Elitalia”, действующий при РХГА. 13 апреля чтения начались с пленарного заседания, которое проходило в актовом зале Академии. На пленарном заседании были представлены три доклада, объединенные одной темой: «Homo loquens как воплощение языкового, литературного и культурного наследия».

В рамках конференции работали 5 секций: «Homo loquens как субъективный фактор и творческое начало в языке», «Литературное наследие как зеркало мировой культуры», «Языковое образование и межкультурная коммуникация», «Роль языка и культуры в межкультурном диалоге» и «Логос. Этнос. Миф». Большая часть докладов, исходя из общей тематики конференции, была посвящена вопросам филологии, истории и теории литературы, различным проблемам языка, общения, педагогики и творчества.

Секция «Логос. Этнос. Миф» носила общекультурологический характер. Это было уже Третье заседание антропологического семинара, действующего при РХГА в рамках данной ежегодной конференции. Работу секции вели кандидат исторических наук, доцент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова А. В. Мосолкин и кандидат исторических наук, доцент Русской христианской гуманитарной академии и Санкт-Петербургского государственного университета А. А. Сеницын.

Доклад *А. А. Сеницына* на тему «Швамбрания forever! (по поводу двух интересных писем)» прозвучал в этот день на пленарном заседании конференции. Докладчик рассказал об одной истории полувековой давности — о переписке американских читателей и известного советского писателя Л. А. Кассиля. В начале 1930-х гг. Лев Кассиль написал повести «Кондуит» и «Швамбрания», в которых рассказывается о братьях Леле и Оське — мечтателях из Покровска (ныне г. Энгельс Саратовской области). В середине 1930-х гг. Книга Кассиля, объединившая обе эти повести, была переведена на иностранные языки. В декабре 1962 г. Отец и сын Расселлы из Нью-Йорка отправили Л. А. Кассилю письмо, в котором они задали вопросы по мотивам «The Land of Shvambrania» (под таким названием кассильская книга о Покровске вышла в Америке). В январе 1963 г. детский писатель — бывший швамбранский адмирал Арделяр Кейс — отправил ответ своим американским читателям. Фрагменты писем Расселлов и Кассиля были напечатаны в газете «Вечерняя Москва», и ныне они известны в отечественном литературоведении; однако полностью эти письма никогда не опубликовались. Докладчик представил и проком-

ментировал тексты обоих писем, рассказал об американском профессоре, швамбранце Джеймсе Р. Расселле — том мальчишке, который в 1962 г. передал через своего отца Джозефа Б. Расселла вопросы, адресованные автору книги о Швамбрании. А. А. Сеницын привел интересные факты из истории первых публикаций «Кондуита» и «Швамбрании», обсудил отклики современников на эти произведения; представил контекст эпохи, в которую происходила переписка американских читателей с Кассилем (момент так называемого «Карибского кризиса»). В докладе также была предпринята попытка ответить на вопрос Расселлов о (не)возможности Кассиля продолжить свою автобиографическую повесть о братьях, придумавших игру в замечательную страну, которой нет на карте.

Работа секции «Логос. Этос. Миф — 3» началась с пролога А. А. Сеницына. Ведущий представил докладчиков, сказал о том, что нынешнее заседание организаторы решили посвятить 125-летнему юбилею Алексея Федоровича Лосева (1893–1988). Во вступительном слове А. А. Сеницын кратко рассказал о биографии и творчестве прославленного русского мыслителя, антиковеда, историка философии и культуры, филолога и переводчика, автора монографий о мифе, имени, логосе и космосе («Философия имени», «Вещь и имя», «Античный космос и современная наука», «Диалектика мифа», «Очерки античного символизма и мифологии», «Античная мифология», др.), «Эстетической терминологии ранней греческой литературы», «Античной музыкальной эстетики», «Эллинистически-римской эстетики I–II вв. Н. э.», объемной «Эстетики Возрождения», многотомного исследования «История античной эстетики» (1963–1994) и др.

В докладе доктора философских наук, профессора Санкт-Петербургского государственного университета *С. В. Никоненко* «Эротические похождения богов в произведениях Лукиана, или Риторическое морализаторство» был рассмотрен вопрос о морализаторстве античного писателя. По мнению С. В. Никоненко, образы богов у Лукиана не претендуют на мифологическую достоверность, но, вместе с тем, они не являются чистым вымыслом. Сатирическая прямота сочетается у Лукиана с особой риторической моралью, которая строится по иным

принципам, нежели рассуждения этиков. Особую роль играют сюжеты и суждения об эротических похождениях богов. Докладчик обратил внимание на то, что морализаторство Лукиана выстраивается вокруг «жизненных ситуаций», а не отвлеченных метафизических суждений. Поэтому Лукиановы сюжеты стали классической основой как для понимания представлений о богах в сознании римского общества, так и для последующих интерпретаций образов богов в литературе, философии и изобразительном искусстве. Различные пассажи из сатирических сочинений Лукиана Самосатского, которые зачитывал и комментировал С. В. Никоненко, сопровождались иллюстрациями (пикантными и показательными), взятыми из античной иконографии и европейской живописи Нового времени.

Серию докладов о киноискусстве и травматическом опыте в искусстве открыло выступление доктора философских наук, профессора Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *С. Б. Никоновой* на тему «Травматический опыт как основа субъекта: “Сердце Тьмы” Дж. Конрада и “Апокалипсис Сегодня” Ф. Копполы». С. Б. Никонова показала, что повесть Дж. Конрада и фильм Ф. Ф. Копполы обладают большим критическим потенциалом в отношении западной культуры и ее экспансивной политики. По мнению докладчика, наиболее радикальным моментом в повести и фильме является раскрытие глубинных экзистенциальных оснований политической экспансии, которая в итоге выступает как одно из их поверхностных следствий, существующее наряду с массой других следствий, отнюдь не вызывающих критики, но напротив, рождающих неизбывное восхищение перед западной культурой (антропоцентрическое искусство, критическая философия, гуманистические ценности и т. п.). В данных произведениях все эти прекрасные и отвратительные проявления постепенно как бы тают и стираются в неразличимости, по мере того как герои совершают длительное путешествие по реке, вглубь к истокам собственного самосознания, чтобы обнаружить там непостижимую и почти неопишемую зияющую травму культурного становления, вызывающую для своего описания лишь знаменитые слова, повторяющиеся как в повести, так и в фильме: «Ужас, ужас...» При этом, счи-

тает С. Б. Никонова, в обоих произведениях странствующий герой-путешественник в конце концов обнаруживает в себе способность преодолеть травматический ужас собственных оснований, в чем раскрывается возможность выхода на новый уровень формирования своей жизни в качестве субъекта культуры. Доклад завершился показом фрагмента кинокартины Копполы — сцена знаменитого «налета валькирий» с уничтожением вертолетной эскадрильей США вьетнамской деревушки под музыку Р. Вагнера.

Следующим прозвучал доклад кандидата философских наук, доцента Санкт-Петербургского государственного университета *Н. А. Артеменко* «Темпорализация травмы: между бытием и небытием». Этот доклад можно назвать программным в освещении теории культурной травмы. Интерес к изучению природы травмы, как в отечественной, так и в мировой культуре, бывший ранее довольно маргинальным явлением, становится все более заметен и в России. Занимаясь исследованием травмы в аспекте ее особой темпоральности, Н. А. Артеменко приводит к выводу, что травма всегда останавливает бег времени, сфабрикованный опыт прошлого не позволяет обучиться, по словам Сюзан Зонтаг, коллективной памяти, подразумевающей производство коллективного нарратива. Современный человек с его обостренной ориентацией на прошлое нуждается в такой сконструированной с помощью коллективного обучения коллективной памяти. Однако память вообще перестает производиться современным человеком, она начинает поставляться ему в готовом виде культурной индустрией. В определенном докладчиком аспекте связь темпоральности и памяти была рассмотрена на материале кинокартины Л. Кавани «Ночной портье». Как определила Н. А. Артеменко, мы ныне проживаем в посттравматическую эпоху, в которой мемориальные практики тесно переплетены с практиками музеефикации реальности.

В докладе магистранта Санкт-Петербургского государственного университета *А. К. Новиковой* «Парадоксальность европейской оперы: музыка между языком и молчанием» проблема понимания музыки как языка была рассмотрена в контексте процесса антропологизации музыки. Отношения музыки и языка

докладчик проанализировал на основе концептов «говорения», «молчания» и «тишины». Музыкальный язык, возникающий в процессе антропологизации и субъективации эстетически воспринимаемой музыки, А. К. Новикова определяет как создание осознанной иллюзии смысла, что в итоге открывает путь к подлинному молчанию. В оном молчании кроется травмирующий элемент пустоты, который делает человека несводимым к языку и в то же время превращает его в основание возможности бытия в качестве языка. В новоевропейском оперном принципе раскрывается культурная травма. Язык оперы вырывает человека из среды его обыденного существования, одновременно давая ему возможность в образовавшейся зоне пустоты развернуть самого себя как субъекта, формирующего поверх этой пустоты новый мир культуры.

Следующий доклад был посвящен одному давнему и запутанному вопросу из области античной мифологии и классической филологии. Наш гость, кандидат исторических наук, доцент кафедры древних языков Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова А. В. Мосолкин выступил с докладом «Mars-Genitor? Комментарий к Ennius. Frag. 29 (Skutsch)». В современной науке об античности признано считать, что Энний в «Анналах» при описании легенды о Ромуле и Реме называет Марса отцом близнецов. Хотя в сохранившихся фрагментах об этом поэт напрямую нигде не говорит, исследователи единодушно видят Марса во фрагменте 29, где бог войны называется *homo pulcer*. По мнению А. В. Мосолкина, Энний выстраивал свою историю на основе сходного сюжета из Гомеровой «Одиссеи», где насильником над Тиро выступает Посейдон (XI. 235–259). Докладчик попытался обосновать вывод, что в «Анналах» Энния Марс не выступает в роли родителя близнецов.

В докладе студента Русской христианской гуманитарной академии К. А. Можайской «Полинезия в диалоге культур: типы коммуникации» были показаны особенности взаимодействия между аборигенными народами Полинезии и представителями различных европейских национальностей и вероисповеданий, посещавших острова Тихого океана в XIX–XX вв. Докладчица рассмотрела типы контактов (захватнический, религиозно-

просветительский, дружественно-торговый) и способы социализации европейцев (военных, миссионеров, путешественников) на островах, возникавшие при этом конфликты и способы их улаживания. В заключении были подведены итоги масштабам влияния европейцев на местные культуру, религию, язык.

После перерыва, вторая часть заседания секции началась с серии выступлений по истории культуры в архитектурно-археологическом аспекте. Все три доклада коллег-архитекторов сопровождалось видео презентациями, графическими реконструкциями, созданными самими авторами на основе их работы с литературными и археологическими источниками. Доцент кафедры истории и теории архитектуры Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета *А. В. Сильнов* прочитал доклад «Культура военной инженерии древности: фортификационная архитектура греческого города эпохи эллинизма». Докладчик рассказал о возникновении военной архитектуры, ее исторических и теоретических предпосылках. Выступление сопровождала серия реконструкций эллинистических городов, выполненных в технике компьютерной и традиционной графики.

Студенты архитектурного факультета Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета *А. А. Зотов* и *М. О. Михеева* представили доклад на тему «Архитектурные образы скифского захоронения Аржан-2 (типология и реконструкция)». В докладе была дана характеристика древнего скифского погребально-поминального комплекса «Аржан-2», открытого в Республике Тыва, и освещена краткая история изучения этого археологического памятника. Докладчики провели анализ архитектурной типологии элементов данного памятника и на основе археологических материалов создали трехмерную компьютерную модель комплекса.

Еще один совместный доклад на тему «Античный Крым. Градостроительные образы Пантикапея (Варианты компьютерной и графической реконструкции)» был прочитан студентами СПбГАСУ *К. А. Романчук* и *А. Головки*. Предметом своего исследования авторы избрали общественные сооружения города Пантикапей — древней столицы Боспорского царства. В первой

части доклада была изложена краткая история градостроительства Пантикапея, а затем были даны типологические и объемно-пространственные характеристики пантикапейских построек. Романчук и Головки продемонстрировали созданный ими вариант трехмерной компьютерной реконструкции пантикапейского акрополя и пританея. Для технической реконструкции авторы пользовались современной компьютерной графикой, а в качестве исторических источников ими были использованы материалы археологической экспедиции античного отдела Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), а также материалы Боспорской экспедиции Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

Далее прозвучали доклады по истории литературы и искусства. Сообщение на тему «Смерть в Венеции» Томаса Манна. Топография новеллы» представила студент факультета конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *М. В. Колосова*. Был предложен метафизический и онтологический анализ произведения немецкого писателя Т. Манна «Смерть в Венеции». В аспекте прочтения манновского текста, предложенного докладчицей, сквозь призму экзистенциальной сопряженности с Ничто раскрывается амбивалентность эстетической формы: одновременно и ее божественная квинтэссенция абсолютной красоты, и опасный деструктивный потенциал. Как показала *М. В. Колосова*, на основе аналитики сюжета рассматривается этическое положение главного героя новеллы, фиксация которого крайне неопределенна и разворачивается в спектре от процесса трансцендирования к высшему свету до разворачивания духовного краха.

Следующий доклад был посвящен французской средневековой литературе. Студент Русской христианской гуманитарной академии *Е. Ю. Аникина* представила доклад на тему «Логос и образ. “Откуда доносится эта песня издалека?” Слово о лани и об олене». Докладчица рассказала о миграции образов и их воздействии на язык, изложила точку зрения Гастона Париса, который одним из первых (наряду с А. Н. Веселовским и С. Ф. Ольденбургом), стал говорить о разного рода заимствованиях мотивов индийской литературы и их проникновению в средневековую Европу (что отразилось, к примеру, на фран-

цузском жанре «фаблио», а также на итальянском «новеллино»). С другой стороны, влияние арабского Востока сказалось на поэтической культуре трубадуров Прованса. Опираясь на исследование М. Пастуро и авторские переводы Г. Париса и традиционной средневековой поэзии, Е. Ю. Аникина рассмотрела образы оленя и лани в литературном, социальном и художественном контекстах, уделяя внимание их «интернациональности» и трансформации в сравнении с их восприятием в античной культуре.

Студент Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *А. С. Дьяченко* представил сообщение на тему «Эстетика смерти в творчестве Юкио Мисимы». Развившееся в непростой для послевоенной японской культуры обстановке творчество Мисимы полно мотивов, связанных со смертью и разрушением. Однако писатель обнаруживает в смерти и разрушении красоту, которую он открывает читателю. Описание жестокой смерти персонажей в произведениях Мисимы не отталкивает, не порождает ужас, а скорее наоборот — доставляет экстатическое удовольствие. Как показал *А. С. Дьяченко* на ряде примеров из сочинений Мисимы, японский писатель-эстетик всегда реалистичен и внимателен к деталям, но при этом подробное анатомическое описание страданий и смерти персонажей его произведений, не вызывает отвращения, скорее даже, может быть возведено к категории эстетического.

После обсуждения мортального дискурса Ю. Мисимы был заслушан доклад студента Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *Д. В. Тарасовой* «Трансгрессия к трансчеловечеству: от Либертинажа де Сада до гиперреальности Бодрийяра». Докладчица сравнила принцип трансгрессии, который обнаруживается в художественных фантазиях маркиза де Сада в образе либертена, и принцип трансгрессии, описанный в философии Жана Бодрийяра. Опасность трансгрессивного принципа, данного Бодрийяром, состоит в том, что человек в такой системе теряет ощущение себя и обесценивается. Выходя за границы субъективности, человек пассивно предоставляет себя бесконтрольному потоку внешних воздействий. Однако изначально трансгрессия как свойство новоевропейской субъективности может трактоваться

в более позитивном смысле, поскольку способность выходить за пределы «я» — это способность творить (невозможное), преодолевая границы (дозволенного/возможного), стремление к новым рубежам и открытиям. В наиболее жестком и определенном виде описание подобного типа трансгрессии и ее следствий мы находим в произведениях де Сада. Главный вопрос, который поставлен в докладе Д. В. Тарасовой: способна ли трансгрессия в интерпретации француза новоевропейской культуры де Сада иметь положительный смысл и избавить человека и общество от трансгрессии, как она истолкована современным французским культурологом, социологом, пост-модернистом Бодрийяром?

Из заявленных изначально 16 докладов в рамках нашего «Логоса» реально прозвучали 13 (выступили 15 докладчиков). Тематика выступлений охватывала широкий круг проблем эстетики культуры — от античности до постмодерна, от реконструкции скифских захоронений и древнеримской истории до современной отечественной и мировой литературы и кино. Получилась великолепная эклектика дисциплин и методов, проблем и жанров. На секции были представлены несколько ВУЗов Санкт-Петербурга — РХГА, СПбГУ, СПбГУП, СПГАСУ, и присутствовал московский гость, который представлял кафедру древних языков МГУ. Докладчиками были и маститые профессора, и молодые студенты, только вступающие на поле академических дискуссий. Ни одно выступление не осталось без обсуждения. Секция собрала большое число слушателей, которые живо включались в дискуссии и становились участниками мероприятия. В целом на этом собрании присутствовало свыше 50 человек.

Работа секции завершилась поздним вечером подведением итогов. Свои суждения и пожелания высказали участники С. Б. Никонова, С. В. Никоненко, А. В. Сильнов. Слова благодарности организаторам выразили Р. Н. Дёмин, В. П. Никонов, А. А. Панасенко и другие слушатели, присутствовавшие на собрании и принимавшие участие в обсуждении докладов. С заключительным словом выступил А. В. Мосолкин. И закрыл работу третьего заседания антропологического семинара А. А. Синицын.

Но эстетические темы научного заседания продолжил и организованный вслед за этим дружеский симпозиум.

По материалам представленных выступлений докладчиками были подготовлены статьи для публикации в сборниках и журналах.

## Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языках. Материалы должны обладать научной новизной и соответствовать направлению журнала. К рассмотрению принимаются оригинальные статьи (до 1,5 п. л.), рецензии (до 0,5 п.л.), переводы (при наличии авторских прав), рецензии на новейшие издания и научные мероприятия, а также практические опыты в области эстетики (эссе, отзывы о художественных произведениях, художественные тексты), если они имеют отношение к сфере эстетической рефлексии.

### ***В журнале действуют следующие тематические рубрики:***

- *HISTORIA* (историко-эстетические исследования);
- *THEORIA* (актуальные проблемы эстетической теории);
- *ARS* (эстетические проблемы искусствоведения, эстетический анализ произведений искусства)
- *PRAXIS* (описание эстетического опыта во всех проявлениях).
- *TRANSLATIO* (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);
- *RECENSIO* (рецензии на недавно вышедшие публикации, защищенные диссертации по эстетике);
- *CHRONICA* (обзоры эстетических конференций, художественных событий, научная жизнь, дискуссии).

### ***Требования к присылаемым материалам***

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата. Структура рукописи:

- *имя и фамилия автора* (на русском и английском);
- *аффилиация автора* (на русском и английском);
- *город, страна, адрес электронной почты* (на русском и английском);
- *название статьи* (на русском и английском);
- *аннотация* объемом 200-300 слов (на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *ключевые слова* (5-7 слов, на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *текст статьи* (20-60 тыс. знаков);
- *список литературы*

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

**terraaestheticae@yandex.ru**

Рукописи, присланные в журнал, проходят двойное слепое рецензирование. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после ее одобрения редколлегией, может находиться в редакционном портфеле до года.

*Ждем Ваших материалов!*

## Dear authors!

TERRA AESTHETICAE is the official Science Journal of Russian Society for Aesthetics. Materials are accepted for publication in Russian or in English. Materials should have scientific novelty and correspond to the direction of magazine. We accept for consideration original articles (up to 60 thousand characters), reviews (up to 20 thousand characters), translations (copyrighted materials), reviews of the latest scientific publications and scientific events. Also there are accepted practical experiments in the field of aesthetics (essays, reviews of artworks, artistic texts), if they relate to the aesthetic reflection sphere.

### ***In the journal are available the following thematic headings:***

- *HISTORIA* (historical and aesthetic researches);
- *THEORIA* (actual problems of the aesthetic theory);
- *ARS* (aesthetic problems of art history, aesthetic analysis of artworks);
- *PRAXIS* (description of aesthetic experience in all its manifestations);
- *TRANSLATIO* (*introduction* to the Russian-language circulation of previously untranslated sources);
- *RECENSIO* (reviews of recent publications and dissertations on aesthetics);
- *CHRONICA* (*overviews* of conferences on aesthetics, artistic events and scholarly life, discussions).

### ***Requirements for the sent materials:***

The manuscript is submitted in Russian or English with the translation of part of the text. Structure of the sending manuscript:

- name and surname of the author (in Russian and English);
- affiliation of the author (in Russian and English);
- city (in Russian and English), country (in Russian and English), e-mail address;
- title of the article (in Russian and English);
- an annotation (should be about 200-300 words) (in Russian and English) — for articles and reviews;
- keywords (5-7 words, in Russian and English) — for articles and reviews;
- the text of the article (20-60 thousand characters);
- list of references (used literature and other sources).

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

E-mail adress for sending:

terraaestheticae@yandex.ru

Manuscripts sent to the science journal are double-blinded. The editorial board reserves the right to select materials. After its approval by the editorial board the article may be in the editorial portfolio for up to a year.

***Waiting for your materials!***

# **TERRA AESTHETICAE**

Теоретический журнал Российского эстетического общества  
2 (2) 2018

*Главный редактор*  
Светлана Никонова

*Дизайн, верстка*  
Елизавета Петровна

*Редактор сайта*  
Марина Васильева

*Официальный сайт журнала*  
<http://terraaestheticae.ru/>

*E-mail*  
[terraaestheticae@yandex.ru](mailto:terraaestheticae@yandex.ru)

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать 26.12.2018 г.  
Формат 70x80/16  
Тираж 100 экз. Заказ № \_\_\_\_\_