

ISSN: 2619-1296  
2658-4573  
ББК 87.8

# TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал  
Российского эстетического  
общества

Journal of Russian Society  
for Aesthetics

№ 1 (5) 2020

**Редколлегия**

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

**Тылик Артем Юрьевич**, кандидат философских наук,  
*заместитель главного редактора, 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*

**Квокачка Адриан**, доктор философии, *Прешов, Словакия*

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

**Поликарпова Дарина Александровна**, магистр философии, *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); **Кеничи Сасаки** (Япония);

**Золтан Сомхеги** (Венгрия); **Пэн Фэн** (Китай);

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

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

**Арто Хаапала** (Финляндия); **Наталья Артеменко**, (Россия)

**TERRA AESTHETICAE**  
**Journal of Russian Society for Aesthetics**  
**№ 1 (5) 2020**

***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*

**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*

**Adrian Kvočkačka**, PhD in Philosophy, *Presov, Slovakia*

**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*

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

**Aleksandr Sinitsyn**, 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); **Ken ichi Sasaki** (Japan);

**Zoltan Somhegyi** (Hungary); **Peng Feng** (China);

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

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

**Arto Haapala** (Finland); **Natalia Artemenko**, (Russia)

# СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

## **HISTORIA**

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА.** ЭСТЕТИКА И МЕТАФИЗИКА:  
О ПОНЯТИИ КРАСОТЫ У ПЛАТОНА И КАНТА

*Svetlana Nikonova.* AESTHETICS AND METAPHYSICS:  
THE CONCEPT OF BEAUTY IN PLATO AND KANT . . . . . 8

## **THEORIA**

**НИКОЛАЙ ХРЕНОВ.** ТРАГЕДИЯ ЭПИКУРЕИЗМА:  
ЭПОХИ ОТТЕПЕЛИ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

*Nikolay Khrenov.* THE TRAGEDY OF EPICUREISM:  
EPOCHS OF THE THAW IN THE HISTORY OF CULTURE . . . . . 42

**АЛЕКСАНДРА ПОЗДЕЕВА.** КРАСОТА И УЖАС В КОНТЕКСТЕ  
ПОСТСЕКУЛЯРИЗМА, А ТАКЖЕ ДРУГИЕ ПУТИ РЕЛИГИОЗНОГО ОПЫТА  
В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

*Alexandra Pozdeeva.* THE BEAUTY AND THE TERROR IN THE CONTEXT OF POST-SECULARISM  
AND OTHER WAYS RELIGION EXPERIENCE IN POPULAR CULTURE . . . . . 79

**ЕКАТЕРИНА БАРКОВА.** ЭСТЕТИКА ФЛОРИСТИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА  
В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

*Ekaterina Barkova.* AESTHETICS OF FLORISTIC DESIGN IN THE CONTEXT  
OF COMMUNICATIVE STRATEGIES OF THE MODERN CITY . . . . . 98

**ПАВЕЛ ЕГОРОВ.** УТРАТА ЯСНОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ЭСТЕТИКЕ

*Pavel Egorov.* LOSS OF CLARITY OF PRESENTATION IN AESTHETICS . . . . . 112

## **ARS**

### **СВЕТЛАНА ВЕСЕЛОВА. БЕРЛИНСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА КАК ИГРА С ТРАДИЦИЕЙ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКИ**

*Svetlana Veselova. THE BERLIN PERIOD OF VLADIMIR NABOKOV'S WORK AS A GAME  
WITH THE GERMAN TRADITION OF AESTHETICS . . . . .* 140

## **PRAXIS**

### **АЛЕКСАНДР ПОГРЕБНЯК. ПЯТНА КАПИТАЛИЗМА НА СОЛНЦЕ НАШЕЙ ЛЮБВИ (о двух эпизодах одного фильма времен оттепели)**

*Alexander Pogrebnyak. THE SPOTS OF CAPITALISM ON THE SUN OF OUR LOVE  
(about two episodes of one film from the time of the Khrushchev thaw). . . . .* 162

### **СВЕТЛАНА КАРДИНСКАЯ. САМООПРЕДЕЛЕНИЕ СМЫСЛА «ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО» В СТРУКТУРАХ РОК- И РЭП-ПОЭЗИИ**

*Svetlana Kardinskaya. SELF-DETERMINATION OF THE SENSE OF "HUMAN"  
IN THE STRUCTURES OF ROCK AND RAP-POETRY . . . . .* 177

## **RECENSIO**

### **НИКОЛАЙ ХРЕНОВ. НОВЫЙ ПРОЕКТ ФИЛОСОФСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ КИНО. Отзыв о коллективной монографии «Кинематографический опыт: история, теория, практика» (СПб, 2020)**

*Nikolay Khrenov. NEW PROJECT OF PHILOSOPHICAL RESEARCH OF CINEMA  
Review of the collective monograph "Cinematic Experience: History, Theory, Practice"  
(St. Petersburg, 2020). . . . .* 192

## **CHRONICA**

### **АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, МАРИЯ РАХМАНИНОВА, ВЛАДИМИР ЕГОРОВ. ЭСТЕТИКА ЦВЕТА ГРАНАТА: ЗАСЕДАНИЕ И ФОТОВЫСТАВКА ПАМЯТИ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА (РХГА, Санкт-Петербург, 25 января 2020 г.)**

*Aleksandr Sinitsyn, Maria Rakhmaninova, Vladimir Egorov. AESTHETICS OF COLOUR OF POMEGRANATE:  
A MEETING AND PHOTO EXHIBITION COMMEMORATING SERGEY PARAJANOV  
(The Russian Christian Academy for Humanities, St. Petersburg, 25 January 2020) . . . . .* 212

## От редактора

Представляем читателям новый номер журнала *Terra Aestheticae*. Работа над этим номером оказалась непростой, но мы надеемся, что результат порадует читателей многообразием представленных тем и вопросов.

Уже почти традиционно раздел *Historia* начинается со статьи, посвященной истории классической эстетики. Речь идет об эстетической теории Иммануила Канта, которая сопоставляется с предшествующей формированию науки эстетики метафизической позицией. Мы уже печатали статьи об основателе эстетики А. Баумгартене, а также об эстетике немецкого идеализма, и хотелось восполнить, наконец, образовавшийся пробел, высказавшись о кантовской третьей «Критике», положения которой так или иначе легли в основу всех современных рассуждений об эстетике.

В разделе *Theoria* читатели обнаружат тексты, соотносящие эстетику с культурологической проблематикой, и в том числе смогут узнать неожиданную версию происхождения эстетики в контексте эпохи Просвещения. В статьях этого раздела рассматриваются эстетические аспекты постсекулярных религиозных движений, а также возможности флористического дизайна современных городов. Кроме того, поднимается существенный вопрос о деконструкции рационального дискурса посредством эстетического анализа языка.

Раздел *Ars* представлен статьей, посвященной очень любопытному, яркому и хитросплетенному рассмотрению творчества Владимира Набокова в контексте рецепции немецкой эстетической традиции. Раздел же *Praxis* на этот раз посвящен конкретному анализу произведений, представляющих маргинальные области искусства: советский пропагандистский кинематограф, а также рок и рэп-поэзию. Мы очень рады тому, что наши авторы знакомят читателей с интересными художественными произведениями через призму их философских интерпретаций.

Кинематографической эстетике в очередном выпуске нашего журнала уделено большое внимание. В разделе *Recensio* можно прочитать очерк, посвященный готовящейся к выходу книге о кинематографе, созданной не без активного участия членов редколлегии нашего журнала. Раздел же *Chronica* рассказывает о прошедшей зимой этого года конференции, посвященной памяти знаменитого кинорежиссера Сергея Параджанова, а также о приуроченной к ней фотовыставке.

Желаем читателям приятного и интересного чтения, а также здоровья и творческой активности!

Мы всегда рады Вашим текстам!



# HISTORIA



## **ЭСТЕТИКА И МЕТАФИЗИКА: О ПОНЯТИИ КРАСОТЫ У ПЛАТОНА И КАНТА**

**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*

В статье проводится сравнение двух философских традиций: метафизической и критической. За основу этого сравнения взято отношение данных традиций к тому, что в последние два с половиной столетия стало принято называть предметом эстетики, а именно, к прекрасному и к красоте. Сравнивая позиции Платона в качестве мыслителя, заложившего основы развития метафизики, и Канта, предложившего не только противопоставленную Платону критическую систему, но также первый систематически изложенный вариант философской эстетики, в эту систему включенный, мы приходим к выводу о том, что именно отношение к красоте в этих системах способно помочь нам понять их различия в наиболее остром виде. Но также мы можем найти здесь и существенное сходство философского порыва двух рассматриваемых мыслителей. Мы стремимся доказать, что при всей значимости красоты для метафизической традиции, она является в ней побочным, второстепенным элементом. Кроме того, красота не имеет самостоятельного значения, выступая как атрибут божественной истины и представляя в качестве ее прекрасного сияния. Красота также способна напоминать об этой истине, наполняя вещи гармонией и порядком, словно отсветом этого сияния. В то же время, для кантовской критической системы суждение, связанное с чув-

ством удовольствия, которое в чистом виде можно назвать удовольствием от прекрасного, является центральным и наиболее существенным. Мы стремимся обосновать предположение о том, что в эстетическом суждении критический порыв новой философии проявляет себя в наиболее чистом виде и, возможно, именно эстетика служит началом и средством продвижения к любой критике метафизики. Также мы заключаем, что устранение Кантом «метафизического допущения», присутствующего у Платона в рассуждениях о красоте, имеет своим итогом не только возрастание роли творческого субъекта, но и ощущение утраты реальности, обращение бытия мира в иллюзию, характерное для философии и культуры XX века.

*Ключевые слова:* Кант, Платон, эстетика, метафизика, способность суждения, телеология, прекрасное, возвышенное, восхищение, ужас, субъективность

## **AESTHETICS AND METAPHYSICS: THE CONCEPT OF BEAUTY IN PLATO AND KANT**

***Svetlana Nikonova***

DSc in Philosophy, professor, St. Petersburg University of Humanities and social Sciences, St. Petersburg, Russia

*E-mail:* s\_b\_nikonova@mail.ru

In this article two philosophical traditions are compared: metaphysical and critical. This comparison is based on the relationship of these traditions with category of beauty (it has become commonly the subject of aesthetics in the last two and a half centuries). We come to the conclusion that attitude towards beauty in these systems can help us to understand differences in positions of Plato and Kant the most clearly. But we can also find here an essential similarity in philosophical impulses of two considered philosophers. Despite of all the importance of beauty for the metaphysical tradition we strive to prove that it is a secondary element in it. In addition, beauty has no independent meaning, acting as an attribute of divine truth and presenting itself as a beautiful radiance of it. Beauty is also able to remind of this truth, filling things with harmony and order, as a reflection of this radiance. At the same time, for the Kantian critical system, the judgment associated with the feeling of pleasure (which in its pure form can be called pleasure from the beauty) is central and most essential. We strive to substantiate that in an aesthetic judgment, the critical impulse of a new philosophy manifests itself in its purest form. Perhaps aesthetics serves as the beginning and means of advancing any criticism of metaphysics. We conclude that the elimination of the “metaphysical assumption” by Kant entailed a sense of the loss of reality and the turning of

the existence of the world into an illusion, which became characteristic of philosophy and culture of the 20th century.

*Keywords:* Kant, Plato, aesthetics, metaphysics, judgment, teleology, beauty, sublime, admiration, horror, subjectivity

### **Постановка проблемы.**

#### **Кантовский поворот в философии и наука эстетика**

Кантовская третья «Критика» — «Критика способности суждения», — похоже, не является наиболее популярной частью кантовского наследия и не так часто становится предметом изучения, особенно в отечественной науке. Надо признать, что в западной науке в последние десятилетия эта ситуация меняется: все больше внимания в исследованиях Канта и его влияния на последующее развитие западной мысли уделяется именно третьей «Критике», и особенно ее эстетической части, а анализируемая Кантом способность суждения все больше рассматривается как ключевой момент в становлении европейской субъективности и в современной теории познания (Bernstein, 1992; Bowie, 1990; Hughes, 2007; Eco, 2000). Один пример упоминания Канта в контексте разговора об эстетике и о судьбах современного мира кажется нам наиболее показательным. Немецкий философ Вольфганг Вельш, рассуждает о том, каким образом эстетика в текущей ситуации теряет свою определенность и границы, приходит к довольно размытому состоянию, а по сути, разрушается — за счет всеобщей эстетизации мышления. И вину за этот процесс он возлагает на Канта — но весьма необычным способом. Мимоходом он дает следующее определение всей кантовской и всей последующей философии:

Со времен Канта мышление модерна исходило из интуиции о том, что природа фундаментальных условий существования, которые мы называем реальностью, является эстетической. Реальность вновь и вновь подтверждалась в качестве конституируемой не столько «реалистически», сколько «эстетически». И куда бы эта интуиция ни проникала — а к настоящему моменту уже практически повсюду — эстетика теряла характер отдельной дисциплины, относящейся исключительно

но к искусству, и приобретала гораздо более широкий смысл всеобщего проводника (*medium*) к пониманию реальности. Это имело своим результатом возрастание значимости эстетической мысли в современном мире, а также появление необходимости изменений в структуре эстетики, так чтобы она могла стать эстетикой за пределами традиционного понимания эстетики, охватывающей весь спектр *эстетизиса* в повседневной жизни, в науке, политике, искусстве, морали и т.д. (Welsch, 1997, IX)

Любопытно противопоставить это высказывание критическому замечанию относительно кантовской эстетики, которое высказывает американский философ Ричард Рорти, полагающий эстетику (ссылаясь при этом на сходное мнение Дьюи и Хайдеггера) «одним из самых неудачных изобретений Канта» (Rorty, 1996, 10). Причем Рорти указывает на тот факт, что именно у Канта эстетика приобретает оформленность в качестве отдельной дисциплины. И за счет этого выделения в отдельную сферу, как полагает он, способность суждения, отстраненная от фундаментальных и конститутивных сфер теоретического и практического разума, отвечающих за познание и действие, будучи только регулятивной, оказывается в системе Канта как бы второстепенной. Рорти же требует не только ее расширения, но и признания первенства, а вместе с тем и первенства исследуемого эстетикой искусства по отношению к науке и морали (поскольку те уже показали к настоящему моменту неспособность решать существенные человеческие проблемы): «Мое видение утопии предполагает, что в качестве центральной сферы культуры, искусство и литература стали приемниками науки также, как наука (в XVIII и XIX веках) стала приемником религии» (Rorty, 1996, 10).

Однако, мы видим, что Вельш, напротив, на Канта указывает как на фактического основоположника требования, высказываемого Рорти! И у Канта он видит не просто систематический вариант оформления эстетики в качестве дисциплины, но нечто гораздо более фундаментальное, чего, видимо, не было в открытом виде ни у А. Баумгартена, создателя эстетики, ни у других кантовских предшественников на эстетической ниве, ни тем более в до-баумгартеновские времена, когда самого термина «эстетика» не существовало. А имен-

но, он обнаруживает у Канта новый способ мышления всей реальности в целом. И этот способ мышления всей реальности в целом он называет эстетическим. Вероятно обнаружение этого нового способа мышления связано не только с первой частью «Критики способности суждения», но с самой сутью всей критической философии Канта. Этот способ мышления и есть достижение его критического переворота. А способность суждения, разбираемая в третьей «Критике», является, в некотором смысле, венцом всей системы. Кант называет ее связующим звеном, тем мостом, которого не доставало для завершения системы. И это само по себе уже препятствует пониманию третьей «Критики» как изящного дополнения к системе, указывая на ее значимость для понимания системы в целом: без нее она не только не полна, но, по сути, бессвязна. Так может быть именно в третьей «Критике» следует искать суть и корень кантовского переворота, и именно это открытие, совершенное Кантом позднее всего, является для него наиболее глубинным и фундаментальным?

Потому и нам здесь хотелось бы поговорить о «Критике способности суждения» не как о случайном дополнении системы (несмотря на то, что такое отношение к данной работе распространено и в целом небезосновательно — даже в контексте самой терминологии случайности, легкости, иллюзорности, свободной игры, применяемой в ней, — что представлено в одной из статей настоящего номера (Khrenov, 2020)), но как о ее важнейшей составляющей, обозначающей основы кантовского поворота в философии.

Мы и ранее говорили об этом повороте, связанном в кантовской системе с эстетикой (Nikonova, 2012, 55-72). А также говорили подробно о противопоставлении античного и новоевропейского способов познания на основе способности суждения, в частности, опираясь на рассуждение Умберто Эко (Nikonova, 2019). Эко также использует именно кантовскую способность суждения, чтобы обосновать новый способ познания, возникающий в новоевропейской традиции, пользующийся индуктивным методом и позволяющий получать новое знание (например, знание о до тех пор неизвестном зверьке уткуносе, из-за чего соответствующая книга Эко называется

«Кант и утконос») (Есо, 2000). В этой книге Эко сравнивает два способа познания: кантовский, характеризующий эпистемологию модерна, и платоновский, описывающий совершенно другой подход к узнаванию окружающих нас вещей. Платон выступает как создатель фундаментальной системы, способа описания мира, как носитель некоего сущностного прозрения относительно этого способа познания. Такой способ познания обнаруживает и осуществляет себя в его теории эйдосов. Знание рассматривается как припоминание извечных умопостигаемых образов. Вся последующая метафизическая традиция так или иначе отталкивается от этой идеи и ее модифицирует. Кант предлагает совершенно новый взгляд на вещи, в котором от концепции извечных предшествующих познанию умопостигаемых первообразов-эйдосов предлагает отказаться. Как эмпирик он утверждает, что «без сомнения, все наше знание начинается с опыта» (Kant, 1994a, 32). И далее его интересует, как этот опыт преобразуется системой наших познавательных способностей. Способности выходят на первый план перед внеположными первообразами, существование которых теперь оказывается просто ненужным допущением, умножающим сущности без необходимости. Есть только опыт и система способностей — эйдосы более не нужны.

Но таким образом мы можем уже увидеть, что, по сути, есть два главных противоборствующих персонажа в истории развития европейской философии: Платон и Кант. Предлагая свою систему в качестве критики метафизики, Кант указывает именно на Платона как на своего противника. Он обвиняет Платона в том, что его концепция является, в общем-то, плодом фантазии. Ведь Платон, полагает он,

покинул область чувственного мира, потому что он ставит узкие границы рассудку, и отважился пуститься за пределы его на крыльях идей в пустое пространство чистого рассудка. Он не заметил, что своими усилиями он не пролагал дороги, так как не встречал никакого сопротивления, которое могло бы играть роль точки опоры для приложения его сил, чтобы сдвинуть рассудок с места. (Kant, 1994a, 36)

И потому именно с Платоном в данном случае нам хотелось бы Канта сравнить, найдя при этом у данных мыслителей

не только различие, но и сходство — сходство проблематики, то самое, что позволяет им противостоять друг другу при ответе на основополагающий эпистемологический вопрос.

И здесь мы можем сделать интересное наблюдение: и Кант, и Платон, каждый по-своему, уделяют очень большое внимание тому, что можно назвать эстетической проблемой. По крайней мере, оба они самым непосредственным образом касаются того, что со времен Баумгартена и Канта стало обозначаться как предмет эстетики (ибо данного термина в таком применении во времена Платона не существовало). А именно: красоты, всего прекрасного и нашего суждения о прекрасном. В платоновских диалогах, как мы знаем, красоте и прекрасному уделяется весьма много внимания. Мы будем рассматривать это подробнее чуть ниже, но все же знаменитая речь Диотимы о восхождении к философскому познанию от восхищения прекрасным телом и о рождении в прекрасном — это то, что сразу приходит на ум. Красота объявляется условием философствования. Казалось бы, у нее должен быть в платоновской системе неимоверно высокий статус.

Интересно, что дополнительную значимость красоте придает впоследствии неоплатонизм и христианское богословие, особенно православное, связывая ее напрямую с сиянием божественного света. Как ни удивительно, на редкость точного артикулированного оформления эта традиция достигает в словарном определении эстетики, данном современным отечественным мыслителем В. В. Бычковым:

наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности, изучающая специфический опыт ее освоения, в процессе (и в результате) которого человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях духовно-чувственной эйфории, восторга, неопишуемой радости, блаженства, катарсиса, экстаза, духовного наслаждения свою органическую причастность к Универсуму в единстве его духовно-материальных основ, свою сущностную нераздельность с ним, а часто и конкретнее — с его духовной Первопричиной, для верующих — с Богом. (Vychkov & Vychkov, 2010, 456)

Однако также мы можем видеть, что отдельной науки о красоте ни в греческой философии, ни в средневековом богосло-

вии нет. И ни в платоновской системе, ни в неоплатонизме, прекрасное основным понятием не является.

И вот наш *первый тезис*: будучи столь существенной, *красота для метафизической традиции является побочным, второстепенным элементом*, крайне восхитительным и значимым, но не стоящим даже отдельного изучения вне учения о бытии (а если точнее сказать, о божественном бытии).

Между тем Кант пишет всего две работы, посвященные проблеме прекрасного, из них одна — лишь наполовину посвящена эстетической проблематике. В «Критике чистого разума» Кант, как известно, недоумевал над применением слова «эстетика» по отношению к прекрасному и вообще придал термину другое значение (Kant, 1994a, 49). Но в «Критике способности суждения» он сам применяет его именно таким образом. Возникает вопрос: изменил ли он свою позицию? Если мы признаем единство и связность кантовской системы, то едва ли. И также, если мы внимательно посмотрим на структуру рассуждения в «Критике способности суждения», мы увидим, что для Канта, конечно, не красота и не искусство являются предметом интереса, но именно *суждение* — которое в своем наиболее чистом виде неожиданно оказывается суждением о красоте, а применение его в чистом виде можно обнаружить в искусстве. Словом, красота и искусство действительно для Канта второстепенны. И однако наш *второй тезис*, как уже можно догадаться, будет состоять в том, что само это *суждение, связанное с чувством удовольствия, которое в чистом виде можно назвать удовольствием от прекрасного, является центром кантовской системы*, — теми самыми, упоминаемыми Платоном, «Мойрой и Илифией» рождения всего проекта критической рациональности.

При этом — наш *третий тезис*, — *Кант и Платон решают одну и ту же проблему, и эта проблема удивительным образом оказывается связанной с проблемой созерцания прекрасного*. И лишь в какой-то момент пути их радикальным образом расходятся, порождая, соответственно, метафизическую и критическую традиции. Первая утверждает божественное бытие, вторая все сводит к субъективной иллюзии. Первая ведет к господству теологии, вторая — к разрушению религиозного миро-

восприятия и к объявлению всего иллюзией. Первая мыслит реальность реалистически, вторая — эстетически: в терминах вымысла, фантазии, иллюзии, нескончаемого текста, знаковой системы, системы интерпретаций, симуляции, гиперреальности, сна, отсутствия, бесконечного различания, следа, который никем не оставлен и т. п. И первым вестником этого переворота в мышлении и культуре становится кантовская эстетика, всецело построенная в модусе «как если бы» — в модусе иллюзии.

В этом очерке мы используем материалы и рассуждения, ранее излагавшиеся нами частично в других как опубликованных, так и неопубликованных текстах. Например, в разделе об античной эстетике в большом учебном пособии по истории эстетики (Prozerskii & Golik, 2011, 46-79; Nikonova & Radeev, 2018, 36-62), в монографии, диссертационном исследовании и в некоторых статьях. Здесь мы попытаемся суммировать и обобщить итоги этих размышлений, отвечая на вопрос: как найти точку расхождения между метафизикой и ее критикой, между до-модернистским и модернистским проектами, используя эстетику, а также на вопрос: в чем значимость эстетики для модернистской системы мышления и для критической рациональности Нового времени.

В качестве ключевых фигур для нашего исследования выступают два создателя противоположных по сути систем мышления, два противника на философском поле — Платон и Кант. Первый создает метафизическую традицию, формирует ее основы, определившие собою мысль последующих двух тысячелетий. Второй подвергает метафизику резкой сокрушительной критике. Нас интересует противоположность их систем. Но не меньше нас интересует их фактическое удивительное сходство, которое объясняет, почему они могут играть на одном поле. Как мы уже говорили, наша мысль состоит в том, что по одному и тому же вопросу они оказываются противоположны в своих решениях. И мы также утверждаем, что если касаться эстетической проблематики, то есть проблематики, связанной с понятием прекрасного, то именно на этом пути Платон и Кант дольше всего оказываются следующими одной и той же линии рассуждения, расходясь, по сути, только в самом последнем выводе.

### **Красота как пример эйдоса («Гиппий Большой» Платона)**

Что же представляет собой красота по Платону? Должно быть, наиболее прицельно выяснению вопроса о том, что такое прекрасное, посвящен его диалог «Гиппий Большой». Причем интересно, что рассуждение о красоте, на первый взгляд, не является для него основным, но лишь приводится в качестве примера более общего типа рассуждений и вводится в сюжет диалога достаточно любопытным переходом.

Выясняя в весьма ироничном духе у софиста Гиппия, что есть софистическое искусство, и какую оно приносит пользу для государственной деятельности, платоновский Сократ припоминает ситуацию, где он как будто бы был смущен вопросом о прекрасном, который, в свою очередь, был всего лишь условием для дальнейшего рассуждения о «прекрасных занятиях». Как мы видим, применение термина «прекрасное» здесь уже крайне далеко от того, с каким мы встречаемся в эстетике. Сократ тогда словно бы «одно хвалил как прекрасное, другое порицал как безобразное», и некто потребовал оснований того, почему он это делает. А основанием таким может быть лишь знание о том, что есть «прекрасное как таковое» (вот он, задел платоновской теории познания: можем ли мы знать о чем-то конкретном, обладающем тем или иным свойством, если не знаем заранее, что есть это свойство само по себе?) Сократ как будто бы не нашелся что ответить — и теперь обращается к мудрому Гиппию (конечно, он мудр, ведь получает за свою мудрость немалую плату, что само по себе уже вызывает вопросы, на которые трудно ответить: чему же он учит и за что ему платят?) Обращается же он в такой форме:

*Сократ* [...] Теперь же, говорю я, ты пришел вовремя и должен научить меня как следует, что же это такое — само прекрасное? Постарайся в своем ответе сказать мне это как можно точнее, чтобы я, если меня изобличат во второй раз, снова не вызвал смеха. Ведь ты-то это определенно знаешь, и, разумеется, это лишь малая доля твоих многочисленных знаний.

*Гиппий*. Конечно, малая, Сократ, клянусь Зевсом, можно сказать, ничтожная. (Гиппий Большой, 286 d) (Plato, 1990-1994)

Уже здесь обозначено то, на что мы обращали внимание выше — удивительная *незначимость* красоты, которая явля-

ется всего лишь «ничтожной частью» подлинно серьезных знаний. Ведь правда: разве может сравниться понимание того, что есть прекрасное как таковое, с пониманием того, каковы прекрасные поступки, благо государства, совершенство нравов и т. п.?

*Гиппий.* [...] Ведь, как я только что сказал, вопрос этот незначительный, я мог бы научить тебя отвечать на вопросы гораздо более трудные, так что ни один человек не был бы в состоянии тебя изблечить. (Гиппий Большой, 287 b) (Plato, 1990-1994)

Вскоре, однако, обнаруживается, что сам способ рассуждения Гиппия радикальным образом препятствует пониманию предмета сократовского вопроса. Ведь софист не видит различия между «прекрасным как таковым» и примерами прекрасного. Он способен оценивать прекрасное, различить виды прекрасного — но не знает, *что* делает предметы прекрасными. Он исходит в своих суждениях из заранее данных ценностных ориентиров. Прекрасная девушка оказывается для него совершенно несравнимой с прекрасным горшком, который из-за низости своего рода не может быть с ней сопоставлен. Но и сама прекрасная девушка также оказывается безобразной в сравнении, например, с богами. По сути дела, платоновский Гиппий оказывается в плену предрассудков и традиционных оценок. Поэтому Сократу и приходится прикрываться образом некоего «грубоватого невежды», ищущего, однако, «только истину», хотя мы быстро осознаем, что он расставляет Гиппию ловушки, которые должны изблечить всю его систему мышления. Сократ пытается вывести его из довольно слаженной, но непродуманной системы принятых оценок и привести к пониманию оснований их формирования. Словом, порыв Сократа является критическим, нацеленным на анализ оснований системы мышления. Для этого ему и нужно продумывать не примеры прекрасного, но избрать своим предметом суть прекрасного как такового. И тогда мы видим, что для Сократа (и соответственно для Платона) красота божества, девушки, горшка, лиры и любых других вещей, если только они могут быть названы прекрасными, стоят на одной ступени, а не на разных — поскольку все они причастны к прекрасному как таковому.

*Сократ.* [...] Не кажется ли тебе, что, как только прекрасное само по себе, благодаря которому все остальное украшается и представляется прекрасным, — как только эта идея присоединяется к какому-либо предмету, тот становится прекрасной девушкой, кобылицей, либо лирой. (Гиппий Большой, 289 d) (Plato, 1990-1994)

Но ясно также, что здесь само прекрасное выступает лишь примером — примером такого свойства, которое, присоединяясь, заставляет что угодно им обладать. Таким образом, это пример того, что станет сутью платоновской теории познания — и всей его метафизической концепции, покоящейся, как мы могли видеть, на мощных основаниях критического мышления: на основании критики традиционной практически ориентированной морали.

### ***Красота как атрибут истины и блага («Пир» Платона)***

Однако кульминации платоновская мысль о прекрасном достигает, должно быть, в диалоге «Пир». В нем красота приобретает дополнительное значение, отличное от того, чтобы быть просто одним из эйдосов. Скорее, она становится здесь основанием для постижения любого другого эйдоса, для восхождения к истинному познанию вообще, для достижения узнавания вечного как такового и приобщения к бессмертию. Красота, говорит здесь Платон, есть «Мойра и Илифия всякого рождения» и всякое существо стремится к тому, чтобы «родить в прекрасном» (Пир, 206 d-e) (Plato, 1990-1994). Это условие, состояние, способствующее жизни, сопровождающее истину и благо.

В «Пире» рассуждение о красоте вновь возникает исподволь, как будто случайно. Согласно сюжету диалога, пирующие, среди которых присутствует и Сократ, договариваются произносить речи в честь бога Эрота — восславлять в своих речах любовь. Так и происходит, пока в панегирике Агафона, виновника торжества, победителя поэтических состязаний, не возникает мотив похвалы Эрота за его мудрость, справедливость, рассудительность — и также за красоту. Причем красоте уделяется особое внимание:

Итак, это самый молодой бог и самый нежный. К тому же он отличается гибкостью форм. Не будь он гибок, он не мог бы всюду прокрадываться и сперва незаметно входить в душу,

а потом выходить из нее. Убедительным доказательством соразмерности и гибкости форм Эрота служит то ни с чем не сравнимое благообразие, которым он, как все признают, обладает. Ведь у любви и безобразия вечная распря. А о красоте кожи этого бога можно судить по тому, что живет он среди цветов. Ведь на отцветшее и поблекшее — будь то душа, тело или что другое — Эрот не слетит, он останавливается и остается только в местах, где все цветет и благоухает. (Пир, 196 a-b) (Plato, 1990-1994)

Как видим, Агафон воспеваает красоту любви самым поэтичным образом. Произнося речь как раз после него, Сократ вновь разыгрывает тот же прием, что и в случае с Гиппием, то есть ссылается на свою «простоту» и «грубость», которые теряются перед напором риторики убеждения, поскольку он полагал-де, «что о любом восхваляемом предмете нужно говорить правду, и это главное, а из правды выбрать самое замечательное и расположить в наиболее подходящем порядке», а оказывается, «уменьше произнести прекрасную похвальную речь состоит вовсе не в этом, а в том, чтобы приписать предмету как можно больше прекрасных качеств, не думая, обладает он ими или нет: не беда, стало быть, если и солжешь» (Пир, 198 d) (Plato, 1990-1994). То есть, с его точки зрения, восхваляющие таким поэтическим образом «не восхваляют на самом деле». А в чем причина? По сути дела, причина вновь в том, что они путают само по себе хвалимое качество с теми предметами, которым оно принадлежит, которые обретают те или иные свойства, оказавшись хвалимому качеству причастны и т. п. То есть этим людям не хватает абстракции и способности к разделению.

Далее Сократ начинает свою знаменитую речь об Эроте как о великом гении, о посреднике между богами и людьми, о любви как о стремлении, о страстном порыве, а также о недостатке у Эрота мужества, рассудительности, мудрости — и красоты, к которым он стремится. В этой связи возникает и знаменитая тема философии как страстной любви, поскольку философ не обладает мудростью, как обладают ею вечные боги, однако всей душой стремится к ней, в отличие от чуждых мудрости невежд. Здесь присутствует и удивительный платоновский риторический прием, когда в момент высшего напряжения, переходя к изложению сути своей концепции, он вдруг вводит

образ таинственной жрицы, как будто бы некогда обучавшей молодого Сократа, и именно в уста боговдохновенной женщины вкладывает сокровеннейшую свою мысль — мысль о восхождении к созерцанию прекрасного как такового, того прекрасного, созерцание которого дает бессмертие душе человека. Любовь же как «стремление к вечному обладанию благом» характеризуется здесь именно как стремление к бессмертию, порыв противостояния уничтожению.

Путь восхождения к бессмертию описывается как ведомый любовью, а любовь — как начинающаяся со стремления к прекрасному. Прекрасны же и тела, и души, и науки. Так или иначе любовь выбирает прекраснейшие из них — а потом понимает, что в красоте своей они сходны, различны же в безобразии. То есть различны они в отклонении от совершенства, в том, что делает их бренными, в причастности к гибели. Красота — это совершенство, полнота бытия, свойство вечности. Через семь веков неоплатоник-мистик Плотин скажет, что красота — «цветение бытия», квинтэссенция его, самая суть Единого, неуничтожимого, неделимого, божественного.

Таким образом, красота как свойство вечности есть, в первую очередь, не красота тела, но красота того, что позволяет телу быть именно этим оформленным телом. Тело прекрасно потому, что эйдос тела прекрасен. Безобразно же потому, что отклоняется от этого эйдоса, что в недостаточной мере бытийствует. Так же и душа — как эйдос она прекрасна, ведь прекрасно то, что делает душу душою, но в пороках, в недостатках своих она обезображивается.

Откуда возникает любовь к прекрасным телам? Она возникает, потому что красота в них напоминает нам эйдос. Прекрасное тело наполняет созерцающего восхищением. Хотя, казалось бы, «платоническая» любовь, касается не тела, но души, противостоит животной любви-похоти, Платон настаивает на том, что она начинается с восхищения красотой тела. Это не удивительно: ведь при познании телесных вещей мы вынуждены пользоваться органами чувств, но лишь благодаря забытой, заслоненной материей наших тел разумной способности можем подлинно познавать, узнавать, рассуждать, классифицировать. И именно узнавание при чувственном восприятии

пробуждает в нас разумную способность. Так же и в любви, возникающий порыв есть порыв восхищения красотой телесной формы, но само это восхищение формой вытесняет материальное, становится самодостаточным, ибо в восхищении мы уловили главное — эйдос, и вот наша душа уже устремляется от брэнной похоти к вечному и божественному.

Обратим внимание на завершающий пассаж речи Диотимы, для наглядности приведа его целиком:

Вот каким путем нужно идти в любви — самому или под чьим-либо руководством: начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх — от одного прекрасного тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это — прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по себе, дорогой Сократ, — продолжала мантинеянка, — только и может жить человек, его увидевший. Ведь увидев его, ты не сравнишь его ни со златотканой одеждой, ни с красивыми мальчиками и юношами, при виде которых ты теперь приходишь в восторг, и, как многие другие, кто любит себя своими возлюбленными и не отходит от них, согласился бы, если бы это было хоть сколько-нибудь возможно, не есть и не пить, а только непрестанно глядеть на них и быть с ними. Так что же было бы, — спросила она, — если бы кому-нибудь довелось увидеть прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью, красками и всяким другим брэнным вздором, если бы это божественное прекрасное можно было увидеть во всем его единообразии? Неужели ты думаешь, — сказала она, — что человек, устремивший к нему взор, подобающим образом его созерцающий и с ним неразлучный, может жить жалкой жизнью? Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он. (Пир, 211 с — 212 а) (Plato, 1990-1994)

Что имеется здесь в виду под прекрасным? С одной стороны, очевидно, что речь идет о постижении «прекрасного само-

го по себе», как уточняется, не сведенного ни к «златотканым одеждам», ни к «красивым мальчикам и юношам». То есть продолжается та же мысль, что наблюдалась и в диалоге с Гиппием. Но, с другой стороны, явно присутствует посыл куда более мощный, делающий прекрасное чем-то предельно и уникально значимым. А именно, начав с любви — то есть с восхищения прекрасными телами, — можно подняться к истине, воспитать в себе подлинную добродетель и достичь бессмертия.

Поскольку Платон явно отказывается различать красоту воспринимаемой чувствами формы и красоту души, идеи, учения, науки, поступка, то в конце концов оказывается, что и истина, в первую очередь, *прекрасна*. Божественное прекрасно, благо прекрасно. Причем они прекрасны беспримесным, абсолютным образом — а значит «прекрасное само по себе» совпадает с совершенством истины и блага. В чувственных же и частных вещах красота лишь присутствует постольку, поскольку в них присутствует нечто от этого совершенства, подобие этого совершенства. Но наблюдая это подобие, а в первую очередь, то подобие, которое мы можем увидеть глазами, зримое подобие формы тела эйдосу, мы восхищаемся красотой — и вспоминаем высшую истину. Красота не просто есть совершенство истины, но в зримой форме она есть также напоминание об истине.

Но при этом, будучи таковым напоминанием, началом познания, она все-таки остается чем-то по-прежнему не самым значимым. Она является атрибутом истины и блага, их неотъемлемую чертой, но не представляет собою чего-то отдельного, самостоятельного. Она скорее просто излучается истиной и благом, как некий свет, так же, как зримый свет, прекрасный и наполняющий все зримою красотой, излучается солнцем.

### ***Красота как сияние божества в неоплатонизме и христианском богословии***

Как представляется, в таком понимании красоты выражено нечто сущностное для античного мировоззрения, античной парадигмы мышления в целом. Такое понимание позволяет объяснить и специфику античного искусства, часто весьма формализованного, как будто сосредоточенного на форме

и даже на отражении прекрасной видимости, но тем не менее всегда соотношенного с метафизическими принципами мира. Красивым, но отнюдь не совершенным вспомоществованием познанию этих принципов выступает прекрасная чувственная форма.

Во всем великолепии эта же идея вновь возникает в мистическом учении Плотина спустя семь веков после создания платоновской системы. Исследователь неоплатонизма Дж. М. Рист показывает, как Плотин стремится решить проблему, подспудно поставленную Платоном в «Пире»: как соотносить два понимания прекрасного — прекрасного как эйдоса, к которому причастны все прекрасные вещи, и прекрасного как условия истинного познания вообще. Плотин, говоря о личном опыте восхождения, описывает себя как «видящего удивительную и поразительную Красоту» (Rist, 2005, 71). Но ему приходится показывать, что Единое является прекрасным «в довольно необычном смысле» (Rist, 2005, 71). Ведь все идеи сходятся в Едином, оно источник их совершенства, а значит их красоты. Плотину оказывается недостаточным назвать Единое лишь причиной красоты форм. Оно само есть Красота, абсолютная Красота над всеми формами, поскольку оно прекрасно. Однако и отождествить Единое с Красотой также нельзя. Рист пишет:

Если Плотин мог в некотором смысле сказать, что Единое есть Красота, так как оно является причиной Красоты, то почему он этого ни разу не сделал? Почему он предпочитает именовать его Благом? Что это может сказать нам о видимых им отношениях между Благостью и Красотой? ...Красота ... доступна лишь для весьма умудренного ума. Благо же присутствует для всех, даже для тех, кто не осознает его. Итак, Единое желательно рассматривать как Благо, так как Плотин полагает Благо чем-то более универсальным, чем Красоту. Красота является продуктом Единого в том же смысле, в котором таким продуктом является и все благое, что мы знаем, но ее область ограничена. Итак, когда Плотин сталкивается с тем, что «те, кто не знают», желают избрать Красоту, а не Благо, он должен полагать, что они желают подставить меньшее Благо на место самой Благости.

Следовательно, хотя мысль Плотина характеризовалась как философия Любви и Красоты, он не имел времени для эстетики. (Rist, 2005, 75)

Это удивительный пассаж, в котором вновь указывается на «незначительность» красоты, о которой мы вели речь выше, и которая не расположила античность к тому, чтобы создать отдельную науку о красоте. Несмотря на всю высшую значимость красоты, она оставалась чем-то второстепенным. Рист говорит в контексте Плотина именно о «меньшем» благе, о чем-то недостаточно универсальном, данном не для всех. Но возможно даже эти слова вводят в некое риторическое заблуждение. Потому что восходящий к божественному экстазу оказывается поражен и восхищен именно красотой. То, что характеризует Единое в столь захватывающей мере не может не быть чем-то в высшей степени значимым.

Как кажется, разъяснение мы можем найти в дальнейшем богословском развитии этой мистической традиции. Рассуждая о Плотине, Рист замечает, что дабы избежать туманности, связанной с употреблением слова «красота», Плотин скорее склонен говорить о том, что восходящая душа видит «сияние» Единого (Rist, 2005, 71). На пике развития мистической исихастской традиции богослов Григорий Палама утверждал значимость для осуществляющей молитвенное делание души, постигающей божество, видения божественного света, настаивая на его нетварной и вечной природе, тем не менее не препятствующей ему быть именно светом, видимым глазами, по сути дела, восхищающим взгляд сиянием. Палама приводит удивительное сравнение:

Люди, которые не испытав Бога и не видев Его, никак не верят, что Его можно созерцать как некий пресветлый свет, и думают, что он доступен только рассудочному умозрению, подобны слепым, которые, ощущая только солнечное тепло, не верят зрячим, что солнце еще и сияет. (Palama, I 3, 10; 1995, 69)

Таким образом оказывается, что все «универсальное», что может быть охарактеризовано как Благо, дано умозрению, но именно его-то и недостаточно для истинного восхождения души к Богу. Нужно же для богопознания то, что находится вне умозрения, что не универсально, дано только в опыте, который есть настолько уникальный опыт, что требует телесного сосредоточения, столь значимого для исихазма. И этот опыт одухотворенного молитвой тела позволяет видеть телесными

очами то, что не дано умозрению: божественное сияние, восхищающее и охватывающее радостью, которая и есть радость от непосредственного ощущения присутствия Бога, а это, в свою очередь, есть высшая цель христианской веры.

Как мы видим, хотя божественное сияние, созерцаемое очами преображенного верой тела, является источником не просто восхищения, но непосредственного соприкосновения с бесконечным божественным, речи о красоте этого сияния более не идет. Естественно, оно прекрасно, но дело не в красоте, а именно в непосредственности присутствия Бога в его истине, его благе, его бесконечности и непостижимости.

Интересно заметить, однако, как здесь богословская мысль склоняется в сторону индивидуального опыта телесно воспринимаемого присутствия божества, что становится доминантой христианства. И конечно же, христианская мысль западной Европы хотя и совершенно по-иному, но следует тем же путем. И в конечном счете, в развитии западноевропейской традиции можно видеть еще более радикальное обращение к уникальности индивидуального опыта. Исследователь Средневековья Э. Жильсон называет этот процесс «деэллинизацией христианства» (Gilson, 2005, 494). Эту тенденцию, обнаруживаемую им, в первую очередь, в схоластическом номинализме, он связывает с мистическими тенденциями в богословии. А далее уже выводит из нее и начало развития естественнонаучного опытного познания, и те новые индивидуалистические формы жизни, которые стали характерны для Ренессанса и Нового времени.

С другой стороны, можно сказать, что здесь происходит некое непрерывное развитие традиции — от античности через христианство к Новому времени, развитие одного и того же вопрошания, однако на своем пути все более и более преобразующегося — настолько, что, в конечном счете, мы обнаруживаем в рассуждениях практически противоположные результаты. По крайней мере, противоположность этих результатов особенно очевидна по отношению к нашему предмету, а именно по отношению к представлению о прекрасном. Ведь в наступившую новую эпоху создаются прежде отсутствовавшие условия для появления отдельной и специализированной философской науки о красоте.

## **Эстетическая способность суждения в системе критической философии Канта**

Итак, в новоевропейской мысли по отношению к красоте мы находим совершенно новый подход, выливающийся в формирование отдельной философской науки — эстетики, — которая специально занимается именно ею. Впрочем, красота рассматривается в ней уже не как сияние божественной истины, а как следствие действия определенных человеческих способностей, и только как таковая, будучи оторванной от своего метафизического источника, может стать предметом прицельного изучения. Создатель эстетики А. Баумгартен определяет в качестве сферы новой науки исследование «низшего уровня познания» — то есть познания на основе чувства, а не разума. По сути, это переходный уровень от ощущения к понятию.

Развернутый систематический анализ эстетической способности дает Иммануил Кант, обнаружив в рамках своей системы необходимость в связующем звене между способностью познания и способностью целеполагания. Он называет новую способность *способностью суждения* и в основе ее находит чувство субъективной целесообразности, вызывающее в нас удовольствие от совпадения предмета, познаваемого нами как предмет природы, с нашими свободно полагаемыми целями. Определяя границы и структуру способности суждения, Кант разделяет ее на два вида: на эстетическую и телеологическую способность суждения. Во введении к «Критике способности суждения» Кант пишет:

На этом основано деление критики способности суждения на эстетическую и телеологическую; под первой мы понимаем способность судить о формальной целесообразности (ее называют также субъективной) на основании чувства удовольствия или неудовольствия, под второй — способность судить о реальной целесообразности (объективной природы) посредством рассудка и разума.

В критике способности суждения наиболее существенна та часть, в которой содержится эстетическая способность суждения, так как только в ней находится принцип, который способность суждения совершенно априорно полагает в основу своей рефлексии о природе, а именно принцип формальной целесообразности природы по ее частным (эмпирическим) законам

для нашей познавательной способности, без которых рассудок не ориентировался бы в природе. Напротив, нет никакого априорного основания предполагать, — даже из понятия природы как предмета опыта в общем и особенном не следует, что должны существовать объективные цели природы, т.е. вещи, возможные только как ее цели. Лишь способность суждения, не обладая для этого априорным принципом, содержит в предлагаемых случаях (некоторых продуктов) правило, позволяющее применять для разума понятие целей, после того как указанный трансцендентальный принцип подготовил рассудок к тому, чтобы применять понятие цели (по крайней мере в отношении формы) к природе. (Kant, 1994b, 34)

Он отчетливо называет часть рассуждений, посвященную эстетике, наиболее существенной, хотя, по сути дела, в эстетике речь идет только о форме, в то время как с телеологии — о реальном познании вещей. На основании телеологического суждения позднее, во второй части работы, Кант выстраивает космологию и объясняет возможность существования эмпирических наук. В предыдущих пассажах введения, как мы увидим чуть ниже, он также озабочен специфической формой рефлексии о предметах, которая создает для данного в частных созерцаниях некий общий принцип (в чем и состоит суть рефлектирующей способности суждения, которой посвящена «Критика способности суждения»). Эта форма рефлексии создает для нас целесообразный мир, подлежащий эмпирическому познавательному осмыслению. Словом, по всему видно, что задача телеологии для Канта является первостепенной. И все же он говорит: наиболее существенна часть, посвященная эстетике... Чуть далее Кант дополняет:

Следовательно, эстетическая способность суждения есть особая способность судить о вещах по правилу, но не по понятиям. Телеологическая способность суждения есть не особая способность, а лишь рефлектирующая способность суждения вообще, поскольку она, как всегда в теоретическом познании, действует по понятиям, но по отношению к некоторым предметам природы — по особым принципам, а именно по принципам только рефлектирующей, а не определяющей объекты способности суждения; следовательно, по своему применению она относится к теоретической части философии, а из-за особых принципов, не определяющих, как должно быть в доктрине, должна составлять также особую часть критики; напро-

тив, эстетическая способность суждения ничего не привносит в познание своих предметов и, следовательно, должна быть причислена только к критике выносящего суждения субъекта и его познавательных способностей, в той мере, в какой они способны иметь априорные принципы, каким бы ни было их применение (теоретическое или практическое), что и есть пропедевтика каждой философии. (Kant, 1994b, 35)

Из этого мы можем сделать вывод, что эстетическая способность суждения как бы проявляет действие способности суждения в чистом виде, во всей ясности своей регулятивной силы, никак не связанной с понятиями и прочими конститутивными принципами. И в этом смысле, эстетика является пропедевтикой всякой философии. Попробуем уточнить: и философии критической, трансцендентальной — поскольку именно в действии эстетической способности суждения мы обнаруживаем проявление критического порыва в чистом виде, — и всякой метафизики или натурфилософии, поскольку их деятельность вторична по отношению к тому, что уже осмыслено критикой как структура познавательных способностей. Что же удивляться после этого утверждению Вельша о том, что Кант предлагает нам взглянуть на мир с эстетической, а не с реалистической позиции, и увидеть именно эстетические предпосылки его существования? Как бы «реалистически» мы на мир ни смотрели, в основе нашего взгляда, если мы всерьез принимаем кантовскую критическую систему, будет лежать свободное эстетическое суждение о форме, создаваемое на основе чувства удовольствия или неудовольствия — то есть на основе нашей *субъективной оценки* постигаемых предметов. При этом в эстетической способности суждения есть то, чего нет в конститутивных способностях познания и желания: произвольность, задаваемая ее регулятивным характером. Действие первых способностей непреложно. Так, в «трансцендентальной эстетике», с которой начинается «Критика чистого разума» и которая к рефлектирующей эстетической способности суждения не имеет никакого отношения, кроме использования термина «эстетика» в смысле учения о формах чувственности, Кант говорит о том, что нам априорно присуще пространственное и временное восприятие мира. Они совершенно неотделимы от нашего

представления о мире, и эта неотделимость заставляет Канта говорить о них не как о свойствах мира, но как о принципах нашей чувственности как таковой. Эти принципы непреложны. Но то удовольствие, которое возникает в итоге действия эстетической способности суждения — случайно, оно представляет собой «свободную игру» познавательных способностей. Это наше субъективное суждение. И как таковое оно позволяет нам *увидеть субъективность в структуре любого акта познания* — ведь способности, даже самые непреложные, присущи субъекту, а не миру вне нас (миру вещей в себе). Так именно эстетика позволяет нам критически осмыслить наши метафизические представления о мире. И является пропедевтикой философии — в первую очередь, философии критической.

Таким образом, для метафизической традиции, в частности для Платона, красота оказывалась условием познания в силу того, что являлась неотрывным атрибутом истины мира, наподобие излучаемого ею сияния, а также напоминала об этой истине как отсвет ее сияния, обнаруживаемый нами в материальных вещах. Для Канта же эстетическая способность суждения является проявлением действия нашей субъективной способности по преимуществу, и таким образом *первейшее свободное действие субъекта по отношению к миру — это вынесение им эстетической оценки*. То есть вынесение суждения о красоте. Неудивительно, что сразу же после Канта эстетика в рамках немецкого идеализма превращается в философию творчества и в исследование искусства, творческого порыва свободного духа. Если для Платона красота — неотъемлемый *атрибут истины*, то для Канта — *первейшее и самостоятельное познавательное действие субъекта*. Поэтому в первом случае никакая самостоятельная наука о красоте не предполагается, а рассматривается подлинная красота в рамках теории бытия или даже в рамках теологии (неподлинная же, иллюзорная красота, возникающая только в результате нашего суждения, рассмотрения вовсе недостойна, будучи заблуждением и ложью). Во втором же случае для изучения эстетического суждения требуется отдельная наука, и эта наука имеет существенную значимость в рамках критической философии.

## **Сходство и различие эстетической и метафизической трактовок прекрасного**

Однако, как мы уже говорили, нам бы хотелось не только проследить различие, но и обнаружить сходство в основаниях философского порыва Платона и Канта, а следовательно, взаимосвязь между критикой и метафизикой. И это сходство мы также можем обнаружить при анализе рассуждения Канта в «Критике способности суждения». Фактически, Кант вновь указывает, что он продолжает линию гносеологического рассуждения, начатую Платоном, однако как бы исправляет некоторый ход его мысли словно нечаянно допущенную ошибку. Однако исправление этой ошибки осуществляется ценой не только метафизики, но также и чувства реальности мира вообще. Ведь, по сути, за счет устранения этого недочета, мир превращается в эстетическую иллюзию.

А начинается все, как ни странно, с мысли о восхищении: о восхищении, которое лежит в основании нашего познания. Приведем вновь отрывок из введения к «Критике способности суждения»:

В самом деле, хотя от совпадения восприятий с законами по общим понятиям природы (категориям) мы отнюдь не испытываем чувство удовольствия и не можем его испытывать, поскольку рассудок непреднамеренно действует здесь необходимым образом соответственно своей природе, то, с другой стороны, обнаруженная совместимость двух или нескольких гетерогенных эмпирических законов природы под охватывающим их принципом служит основанием *очень заметного удовольствия, часто даже восхищения*, причем такого, которое не исчезает и при достаточном знакомстве с предметом. Правда, мы больше не испытываем заметного удовольствия от постижения природы и единства ее деления на роды и виды, что только и делает возможными эмпирические понятия, посредством которых мы познаем природу по ее частным законам, но в свое время это удовольствие несомненно существовало; и лишь потому, что без него не был бы возможен даже самый обычный опыт, оно постепенно смешалось с познанием и как таковое уже не замечалось. (Kant, 1994b, 28; Курсив наш — С.Н.)

На это рассуждение стоит обратить внимание, потому что оно предполагает удовольствие, некогда определенно бывшее, но ныне «смешавшееся с познанием», от того, что в при-

роде наблюдается эмпирическая познаваемость, что природа делится на роды и виды, что ее можно познать, систематизировать и обобщить. Неслучайно даже предположение о существовании некоей высшей воли, лежащей в основе мира, слаженно действующего по гармоничным и постижимым разумом законам (знаменитое кантовское «доказательство» бытия Бога), также находится в «Критике способности суждения».

Кант указывает на удовольствие, которое некогда могло сопровождать даже обнаружение возможности подводить предметы природы под определенные родовые и видовые понятия, находить любое единство эмпирических законов, то есть постигать в мире некий эмпирический порядок, видеть сходства, совпадения, делающие мир упорядоченным и познаваемым. Но не это ли является основой также и учения Платона об эйдосах как о неких прекрасных и чистых первообразах, к которым оказываются причастны материальные вещи, что делает материальный мир не хаотичным, но познаваемым? В эйдосах Платон обнаруживает возможность упорядоченности природы, а также и деления ее на роды и виды. Эйдосы идеальны и метафизичны, и постигаются умозрением как некое самостоятельное и извечное совершенное божественное бытие. И вот только это последнее дополнение должно представляться критической позиции Канта ошибочным. Он останавливается на умозрении, а точнее на структуре познавательных способностей субъекта, не предполагая возможностей выхода ни к какому самостоятельному бытию — да и вовсе отвергая необходимость или возможность умозаключений о бытии. Так, С. С. Аверинцев достаточно едко замечает, что Кант называет «очевидным» то, что отнюдь не было очевидным для Платона и иных мыслителей предшествующих эпох, мало того, для них это было просто совершенно неприемлемым (Averintsev, 2004, 42). А именно, следующее утверждение из «Критики чистого разума»:

Ясно, что *бытие* не есть реальный предикат, иными словами, оно не есть понятие о чем-то таком, что могло бы быть прибавлено к понятию вещи. Оно есть только полагание вещи или некоторых определений само по себе. В логическом применении оно есть лишь связка в суждении. (Kant, 1994a, 361-662)

Бытие как логическая связка в суждении — не явное ли это свидетельство краха онтологии в системе философского мышления? Можно смело предположить, что логические позитивисты начала XX века являются прямыми наследниками и продолжателями кантовской критики.

И все же обратим внимание, насколько до некоторого момента и метафизик Платон, и критик Кант движутся в одном и том же направлении и по одной и той же схеме, удивительным образом выстраивающейся вокруг эстетических категорий. Мы уже рассуждали об этом ранее (Nikonova, 2012, 63-65), но позволим себе повторить здесь этот мыслительный ход.

И Платон, и Кант согласны, что знание в любом случае есть знание *порядка*, — но для Платона основания этого порядка находятся в самом бытии, а для Канта переход от мышления к бытию невозможен, и порядок привносится в наше видение мира через априорные формы чувственности и сетку категорий рассудка.

И Платон, и Кант полагают, что в противном случае физический мир был бы *хаосом*, — но для Платона этого хаоса нет благодаря существованию идей, и мы способны видеть порядок, а не являемся бессмысленными существами потому, что наша душа причастна миру идей; для Канта же упорядочивающая способность присуща самому сознанию, а бытие мира вне нас принципиально непознаваемо.

И Платон, и Кант уверены, что *стремление к видению порядка внутренне присуще нашему разуму*: потому что разум и есть упорядочивающая способность — у Канта; потому, что разум причастен миру порядка — у Платона.

Стало быть, совпадение вещей с этой нашей склонностью не может не вызывать в нас *удовольствия* и *восхищения*, особенно постольку, поскольку мы вовсе не имеем оснований ожидать от вещей этого совпадения. Только по Канту, удовольствие вызывает то, что своей упорядоченностью превышает схему рассудочных категорий, а значит, не имеет объективной причины. А по Платону наша душа, закованная в материальное тело, едва ли могла бы рассчитывать на такой подарок от беспорядочной и грубой материи, почему он и возводится к нематериальному.

Но и Платон, и Кант соотносят это удовольствие с понятием *прекрасного*. Здесь, однако, их пути расходятся, так как для Канта прекрасное остается сугубо субъективным и ведет к определению способности суждения, в то время как для Платона красота — это напоминание об идее, понятие онтологическое, свидетельство подлинного бытия.

Таким образом везде, где Платон заключает к истине бытия, Кант выявляет *невозможность* произвести такое заключение. Он осуществляет как бы внутреннюю критику метафизики: исходя из того же метафизического миропонимания, выявляет *основания* этого миропонимания. Но интересно, что в основании этого миропонимания лежит восхищение красотой, неожиданностью совпадения наших желаний с тем, что мы наблюдаем в действительности, необъяснимая, почти мистическая случайность этого совпадения. Для Платона она является свидетельством явления Истины — и лишь в этом последнем пункте Кант выражает сомнение.

Любопытно, тем не менее, что основу способности суждения, по Канту, составляет *радость*, которая возможно свойственна ребенку, а не исключено, что охватывала некогда древнего человека, и точно хорошо знакома любому, кто увлечен познанием или творчеством, кто философски удивляется миру. Причем все равно, в конечном счете, удивляется ли он гармоничности и слаженности мира, или его безграничности, чудовищности и абсурдности. Недаром наряду с суждением о прекрасном, при котором радость возникает непосредственно из приятного резонанса между воспринимаемым образом и структурой рассудка, Кант исследует суждение о возвышенном, предполагающем диссонанс образа и всех наших способностей, тормозящем наши жизненные силы, но в конечном счете соотносящем образ с идеей разума о бесконечности, что также вызывает в нас радость, причем еще более значительную: от нахождения в себе сверхчувственной способности. Но в качестве суждения о прекрасном — это радость узнавания, радость совпадения, радость слаженности. Причем совпадения этого нам очень хочется, и невольно хочется усмотреть его как нечто необходимое, но Кант настойчиво призывает понять, что оно есть лишь следствие определенной структуры способно-

стей субъекта. Сделать вывод о том, что вне нас действительно все устроено так, как мы воспринимаем и познаем, невозможно. А тем более невозможно сделать вывод о том, что мир сам по себе предшествующим образом совпадает с нашим желанием (то есть *на самом деле* целесообразен). А это значит, что совпадение его с нашим желанием следует воспринимать как прекрасную, удивительную, восхитительную *случайность*, благодаря действию наших способностей воспринимаемую нами как необходимость — или же с «субъективной всеобщностью»:

Это трансцендентальное понятие целесообразности природы не есть, ни понятие природы, ни понятие свободы, поскольку оно ничего не придает объекту (природе), а лишь представляет собой единственный способ, который мы должны применять в рефлексии о предметах природы, чтобы обрести полностью связанный опыт, следовательно, есть субъективный принцип (максима) способности суждения; поэтому, встречая подобное систематическое единство по чисто эмпирическим законам, мы испытываем радость (собственно от того, что освобождаемся от некоей потребности), видя в этом *счастливую случайность*, благоприятствующую нашему намерению, хотя мы должны с необходимостью признать, что подобное единство существует, несмотря на то, что мы не можем ни усмотреть, ни доказать его. (Kant, 1994b, 24)

Таким образом, мы можем усмотреть в этом понятии субъективной целесообразности, составляющем трансцендентальный принцип способности суждения, тот же порыв, который заставлял Платона говорить о восхождении души к высшему познанию, начиная с восхищения прекрасным телом, а далее вел религиозную мысль к растворению в божественном сиянии. Кант, несмотря на сухость изложения и смакуемый позднейшими критиками, романтиками и сторонниками свободного чувства, педантизм, являет собой восхищенного созерцателя природы, и его интерес к разговору о красоте в качестве существенной части системы совсем не случаен. Но хотя порыв восхищенного созерцания объединяет его с Платоном, он предостерегает от того, чтобы видеть в следствиях этого порыва (в восхождении души к истине) метафизическую реальность, а не фантазию. То есть от того, чтобы принимать результат действия способности субъекта за абсолютную

божественную реальность мира. Что совсем не отменяет того, что эта божественная реальность может действительно раскрываться в данном акте. Только мы не можем этого, как говорит Кант, «ни усмотреть, ни доказать».

Как ни странно, еще одной иллюстрацией того же хода мысли, который мы пытаемся проследить у Канта, может быть известное стихотворение русского поэта-романтика М. Ю. Лермонтова, что показывает родство между развитием романтического мировосприятия и кантовской системой, поскольку романтизм был в высшей степени внимателен к ней. Но можно также смело утверждать, что романтизм в своем восхищенном внимании к миру еще полнее погружает этот мир во внутренний опыт субъекта. Приведем это исключительно красивое стихотворение полностью:

Когда волнуется желтеющая нива,  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,  
Румяным вечером иль утра в час златой,  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой;

Когда студень ключ играет по оврагу  
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
Лепечет мне таинственную сагу  
Про мирный край, откуда мчится он, —

Тогда смиряется души моей тревога,  
Тогда расходятся морщины на челе, —  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу Бога...

Хотелось бы обратить внимание не только на описание восхождения души к видению Бога и мировой гармонии, отталкиваясь от восхищенного эстетического созерцания красоты природы, но и на отсутствие каких-либо отсылок к утверждению независимой реальности этого мистического видения. Оно описывается поэтом как извлеченное исключительно из себя, хотя и предстает как внешне постижимое. Эстетический субъективизм романтизма проявлен здесь в высшей мере, и тем

не менее мы можем усмотреть некое обращенное соответствие его религиозной позиции. Обращенность позиций, их противоположенность такова: воспринимается ли божественная гармония как спроецированная эстетической способностью субъекта, — или же человеческая способность видеть красоту выводится из существования «прекрасного самого по себе»? Эта обращенность составляет основание для полной противоположности философских систем (античной и новоевропейской). В основе обоих подходов лежит один и тот же порыв, одно чувство, единое основание философского поиска. Можно сказать, что здесь один вариант решения проблемы есть просто более осторожная и рефлексивная версия другого, результат последовательного развития той же самой философской процедуры.

Тем не менее есть еще одна черта, на которую трудно не обратить внимание при чтении этого стихотворения: строки, описывающие красивые пейзажи, безмятежные картины природы, говорящие о смирении тоски, об исчезновении морщин на челе — эти самые строки предстают перед нами наполненными печалью. Тот факт, что божественное бытие, представление о гармонии мира, выводится субъектом из самого себя, из собственного эстетического суждения, наполняет стихи ощущением утраты, иллюзорности, ностальгии по утраченной подлинности, несбыточной надежде, а, в конечном счете, безысходностью и отчаянием. Такова, можно сказать, цена критической осторожности: радость от наблюдения красоты мира, от созерцания его гармонии приобретает элемент печали, потому что мы слишком хорошо осознаем их иллюзорность и случайность.

### ***Заключение: критический потенциал эстетики***

Тем не менее, мы приходим к заключению, что, начиная с античности, развитие философской мысли связано с порывом восхищения красотой, источник которого можно трактовать как метафизически, так и эстетически. При этом, при метафизической трактовке самостоятельное исследование красоты и суждения о красоте оказывается философской мысли ненужным. При субъективистской критической трактовке возникает необходимость исследовать условия возможности вынесения

эстетического суждения и, соответственно, появляется самостоятельное учение об эстетической способности суждения и о результирующем суждении о красоте. Поскольку красота оказывается результатом свободной деятельности субъекта, то не возникает вопросов о том, почему эстетика столь стремительно после своего возникновения преобразуется в философию искусства в качестве деятельности по созданию прекрасных предметов или предметов эстетического суждения.

Для Канта эстетическое суждение оказывается базовым проявлением критической способности субъекта вообще, а в еще большей мере — самым верным средством обнаружить метафизическую ошибку, выдающую желаемое (жажду найти основания для наблюдаемой гармонии или, по крайней мере, разумной познаваемости мира) за действительное (утверждение существования метафизических оснований этой гармонии, признание бытия Бога). Именно субъективность эстетического суждения на основе чувства удовольствия или неудовольствия может дать нам пример того, что мы не можем возводить наши вкусы и пристрастия в принцип мироздания. А значит, вслед за этим критическим признанием, мы можем вывести и иные следствия относительно невозможности онтологических суждений о мире. Таким образом вполне возможно, что именно развитая эстетическая способность суждения в совокупности с рационально-критическим порывом является источником кантовской философской системы.

Тем не менее мы также обнаруживаем, что эстетическое суждение несет в себе элемент ностальгии по утраченной непосредственности, и критическая позиция, связанная с эстетикой, по сути своей трагична и в большей мере намекает нам на переживание ужаса перед дисгармонией мира, нежели на радость от созерцания его гармонии. Однако сам этот ужас, в конечном счете, оказывается источником сосредоточения субъекта на самом себе. Не случайно именно *ужас* и *восхищение* в начале XX века богослов Р. Отто обнаружил в основе всего религиозного опыта человечества, обозначая это амбивалентное сочетание как «нуминозное» религиозное чувство (Otto, 2008). И каким бы это чувство ни было древним, но именно критическая позиция новоевропейского субъекта, феноменологический анализ

собственного опыта по отношению к любым воспринимаемым объектам и к собственным переживаниям, делает возможным усмотреть в основании субъективного акта — будь то даже акт веры в непостижимое божественное присутствие — эти две составляющие, соответствующие двум выделяемым Кантом видам эстетического суждения.

## REFERENCES

- Averintsev, C. (2004). *Poetics of early Byzantine literature*. St. Petersburg: Azbuka—klassika Publ. (In Russian).
- Bernstein, J. M. (1992). *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Bowie, A. (1990). *Aesthetics and subjectivity from Kant to Nietzsche*. New York: Manchester University Press.
- Bychkov, V. V., & Bychkov, O. V. (2010). *Aesthetics. New philosophical encyclopedia in 4 vols*. Vol. IV. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
- Eco, U. (2000). *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition* (A. McEwen, Trans.). London: Vintage.
- Gilson, E. (2005). *Philosophy in the Middle Ages. From the origins of patristics to the end of the fourteenth century*. Rus. Ed. Moscow: Respublika Publ. (In Russian).
- Hughes, F. (2007). *Kant's Aesthetic Epistemology. Form and World*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kant, I. (1994a). *Criticism of Pure Reason*. Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
- Kant, I. (1994b). Critique of Judgment. In *Collected works: in 8 vols*, Vol. 5. Rus. Ed. Moscow: ChORO Publ. (In Russian).
- Khrenov, N. A. (2020). The Tragedy of Epicureanism: Eras of the Thaw in Cultural History. *Terra Aestheticae*, 1 (5). (наст. изд.) (In Russian).
- Nikonova, S. B. (2012). *Aesthetic rationality and new mythological thinking*. Moscow: Soglasie Publ. (In Russian).
- Nikonova, S. B. (2019). Traumatic Experience of Empirical Knowledge, or What Kant Can Tell Us About Platypus. *Studia Culturae*, 40, 140-151. (In Russian).
- Nikonova, S. B., & Radeev, A. E. (2018). Aesthetics. History of the teachings: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Iurait Publ. (In Russian).
- Otto, R. (2008). *Sacred. About the irrational in the idea of the divine and its relationship with the rational*. Rus. Ed. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU Publ. (In Russian).

- Palama, G. (1995). *Triads in Defense of the Sacred Silent*. Rus. Ed. Moscow: Kanon Publ. (In Russian).
- Plato. (1990-1994). *Collected works in 4 vols*. Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
- Prozerskii, V. V., & Golik, N. V. (2011). *History of Aesthetics*. St. Petersburg: Izdatel'stvo RKhGA Publ. (In Russian).
- Rist, J. M. (2005). *Plotinus: The Road to Reality*. Rus. Ed. St. Petersburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko Publ. (In Russian).
- Rorty, R. (1996). *Contingency, Irony and Solidarity*. Rus. Ed. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ. (In Russian).
- Welsch, W. (1997). *Undoing aesthetics* (A. Inkpin, Trans.). London: Sage Publications.



# THEORIA



## ТРАГЕДИЯ ЭПИКУРЕИЗМА: ЭПОХИ ОТТЕПЕЛИ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

НИКОЛАЙ ХРЕНОВ

*Николай Андреевич Хренов* — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем медиа Государственного института искусствознания, член Союза кинематографистов России, Москва, Россия

*E-mail: nihrenov@mail.ru*

В последние столетия человечеству пришлось пережить множество радикальных сдвигов, которые подчас прогнозировались и, более того, сознательно вызывались к жизни, а подчас являлись бессознательным следствием проводимых правящей элитой реформ. Радикальное сознание модерна, вырвавшееся из философии Просвещения, ориентировано на разрушение и пересоздание социумов. Так началась волна революций. Принцип революции вытеснял принцип эволюции, а короткие длительности исторического времени вытесняли большие длительности. Поскольку культура развивалась в больших длительностях, то ритмы становления индустриального общества ей не соответствовали. Социология заменяла культурологическую рефлексию. Мировые войны XX века демонстрировали пик в реализации модернистских идей. Постепенно революционный разрушительный радикализм спровоцировал обратную логику. Становилось все более очевидным: вытесняя культуру на периферию и обходясь без нее в социальном строительстве, человечество двигается к тупику. Цивилизация, которая, казалось бы, больше соответствует ритмам индустриального общества, культуру не заменяет. Так, со второй половины XX века возникает и входит в этап интенсивного развития нау-

ка о культуре. От футуризма человечество поворачивается к пассаизму, к осознанию значимости истории, развертывающейся, в том числе, и в больших длительностях. В центре внимания автора данной статьи — все разнообразие выходов из культуры, будут ли эти выходы связаны с природой или с цивилизацией. Так, в качестве одного из вариантов такого выхода автор рассматривает повторяющиеся в истории ситуации оттепели. Исходной точкой таких ситуаций являются оттепельные эпохи в истории античности. Осмысляя такие ситуации, автор обращается к идеям Эпикура, а также к волнам вспышки эпикуреизма в последующей истории. С точки зрения автора настроения эпикуреизма в XVIII веке во многом повлияли на возникновение эстетики. По мнению автора, эстетика явилась первым шагом к осознанию значимости проблематики культуры.

*Ключевые слова:* культура, цивилизация, империя, природа, оттепель, эпикуреизм, пассионарность, смерть культуры, кризис культуры, объективация духа, критика культуры, дионисийство, эпикуреизм, эстетика

## THE TRAGEDY OF EPICUREISM: EPOCHS OF THE THAW IN THE HISTORY OF CULTURE

***Nikolay Khrenov***

DSc in Philosophy, professor, Moscow, Russia

*E-mail:* nihrenov@mail.ru

In recent centuries, mankind has to go through many radical shifts, which were sometimes predicted and, moreover, were deliberately called to life, and sometimes were an unconscious consequence of the reforms carried out by the ruling elite. The radical consciousness of modernity, escaped from the philosophy of the Enlightenment, is focused on the destruction and re-creation of societies. Thus the wave of revolutions began. The principle of revolution supplanted the principle of evolution, and short durations of historical time crowded out long durations. Since culture developed over long periods, the rhythms of the formation of an industrial society did not correspond to it. Sociology replaced cultural reflection. The world wars of the 20th century showed the peak in the implementation of modernist ideas. Gradually revolutionary destructive radicalism provoked the opposite logic. It was becoming more obvious: displacing culture to the periphery and dispensing with it in social construction, humanity is moving towards a dead end. Civilization that seems to be more in line with the rhythms of an industrial society does not replace culture. So the science of culture appears and enters the stage of intensive development since the second half of the 20th century. Humanity turns from futurism towards passeism and the awareness of the significance of

history, which unfolds in long duration too. The author of this article focuses on all the variety of exits from culture, whether these exits will be associated with nature or with civilization. So, as one of the options, the author considers the thaw situations recurring in history. The starting point of such situations is the thaw epochs in the history of antiquity. In comprehending such situations, the author turns to the ideas of Epicurus, as well as to the waves of the outbreak of Epicureanism in subsequent history. From the point of view of the author, the mood of Epicureanism in the 18th century largely influenced the emergence/origins of aesthetics. According to the author, aesthetics was the first step towards realizing the importance of cultural issues.

*Key words:* culture, civilization, empire, nature, thaw, epicureanism, passionarity, death of culture, cultural crisis, objectification of spirit, criticism of culture, dionysianism, epicureanism, aesthetics

### **1. Что стоит за словосочетанием «открытие культуры»?**

Когда-то Лесли Уайт, пытаясь осмыслить непростое для научного сообщества включение культуры как предмета исследования в систему науки, написал: «“Открытие” культуры когда-нибудь встанет в истории науки в один ряд с гелиоцентрической теорией Коперника или открытием клеточной основы для всех форм жизни» (White, 1997, 147). Л. Уайт употребляет, казалось бы, очень странное словосочетание — «открытие культуры». Правда, слово «открытие» он берет в кавычки. Почему же приходится «открывать» то, что существует на протяжении всей человеческой истории и, как хочется верить, будет существовать всегда?

Да, культура как система традиций, норм, ценностей, существовала всегда. И всегда она функционировала как эффективное средство выживания человека и человечества. Человек вызвал ее к жизни потому, что природа не всегда ему это выживание обеспечивала. Вся история свидетельствует о созидательной и творческой деятельности человека, направленной на расширение и увеличение способов и возможностей выживания с помощью культуры.

Человечество открывало и творило новые средства ощупью, вслепую, не имея предварительного плана, не опираясь ни на какую науку. Если создавалось то, что не способствовало выживанию и даже ему вредило, то люди это забывали

и старались снова создавать что-то более конструктивное. Если это получалось, то найденное включалось в систему, действующую и в последующие эпохи.

Сегодня технологии демонстрируют самые фантастические средства, облегчающие жизнь человека. Но нельзя упускать из виду, что технологии не только могут быть способом выживания, но и приводить к тому, что М. Фуко называет «смертью человека», технология может стать способом уничтожения и человека, и природы, и вообще всего живого. Не случайно Ж.-Ж. Руссо, словно подхватывая идею Платона о преимуществах устной коммуникации перед письменной, доказывал, что расширение коммуникации — обратная сторона утраты личностного взаимодействия человека с другими людьми и миром. Да, разрешая создавшиеся в истории противоречия, каждое новое средство порождает новые противоречия. Вот что писал возвращающийся к рефлексии Ж.- Ж. Руссо К. Леви-Стросс по поводу той же самой письменности: «Мы не склонны к парадоксу и не собираемся давать отрицательную оценку колоссальному перевороту, наступающему в связи с изобретением письменности. Однако необходимо отдавать себе отчет в том, что, облагодетельствовав человечество, она одновременно отняла у него нечто существенно важное» (Lévi-Strauss, 1983, 325).

Как и Ж.-Ж. Руссо, К. Леви-Стросс имел в виду разрушение непосредственной формы общения и возникновение в структуре коммуникации посредников. Новое средство, расширяя пространство коммуникации и увеличивая число ее участников, имеет много плюсов. Но в то же время из коммуникации с помощью письменности исчезает то, что новые коммуникации создать неспособны, а именно, исчезает интеракция как условие диалога, столь существенное в функционировании не только информации, но и культуры в целом. Пик фантастических возможностей выживания совпадает с возникновением таких сил, которые могут служить исключительно злу. Тем не менее, человек всегда творил и вынужден творить подобные вещи, поскольку без них также невозможно развитие его жизни.

С этой точки зрения можно рассматривать многие сферы, например, религию, мораль, искусство, общество, эстетический вкус, спорт и т.д. как частные проявления культуры. Все

эти сферы могут быть отнесены к культуре. Культура пронизывает все проявления индивидуальной, и общественной жизни. Культура является всепроникающей, но при этом ее миссия, ее предназначение, ее функции длительное время не осознавались. Употребленное Л. Уайтом понятие «открытие» относится даже не к самой культуре, а к нашей способности осознавать, осмыслять ее функции. Мы уже говорили: сперва в истории человечества что-то создается интуитивно, и только потом, с некоторым запозданием осознается, что же и для чего было сделано, происходит рефлексия над негативными и позитивными сторонами этих изобретений. Потому Платон, пытаясь понять смысл письменности, приходил к выводу о негативных ее последствиях. Сегодня нам это может показаться странным. Но в наше время к таким размышлениям подводит, например, деятельность еще одного замечательного явления культуры — интернета. Человечество еще не успело осознать всех позитивных и негативных последствий этого средства.

Конечно, в философском осмыслении культуры какие-то прорывы всегда имели место. Однако полного, исчерпывающего представления о культуре, которое сложилось бы в систему, не было. Оно появилось позднее. «Открытие» культуры, о котором говорит Л. Уайт, произошло лишь в XX веке. Так мы приближаемся к основному вопросу, который хотелось бы в данной статье обсудить. Почему же все-таки это открытие произошло именно в XX веке? Почему имела место такая запаздывающая логика в открытии культуры?

А может быть, поставить вопрос более частным образом? Вторая половина XX века прошла под знаком открытия культуры именно в России. Из этого мы и будем исходить. Активизация рефлексии о культуре, прерванной в 20-е годы XX века, но уже возникшей и развившейся с начала этого столетия (Asoian & Malafeev, 2000), была реакцией на то, что произошло в России в первой половине истекшего столетия.

Возникновение и утверждение тоталитарного режима, перечеркнувшего российский художественный, философский и религиозный, а в общем, культурный ренессанс, породивший в начале XX века и рефлексия о культуре, было, в свою очередь, реакцией на то, что можно было бы обозначить как

«выход из культуры». Это была пассионарная творческая вспышка, возникшая в Серебряном веке. Она была беспрецедентной и футуристичной. «Выходом из культуры» ее можно назвать, поскольку резко разрывала с предшествующими традициями. Эта вспышка явилась основой реализации социальной утопии. Активизация утопического сознания не только выводила за пределы культуры, но противостояла всем ее предшествующим нормам. И в какой-то момент та культура, что развивалась на протяжении нескольких предшествующих столетий, разрушилась. Эту мысль можно иллюстрировать самыми разными сферами, в том числе, архитектурой, особенно культовой, вообще искусством, многие представители которого потом оказались в эмиграции, правом и т.д.

И далее эта вспышка свободы и творчества, утверждения утопических проектов в форме революции, сменилась тоталитаризмом. Это две стороны «выхода из культуры»: творческий и свободный бунт — и утверждение жесткого бюрократического подавления. Разрушения тоталитаризма оказались немалыми. Из системы культуры выпадали целые слои культуры, не соответствующие идеологическим установкам. Спыхватились лишь во второй половине XX века. В период, названный «Оттепелью». Было осознано, что разрушение храмов оказывалось не только упразднением церкви и вообще религии, но разрушением культуры. Культурологический поворот и культурологический пафос явились реакцией на легкомысленную расправу над культурой, причем, на государственном уровне. Было осознано, что главным виновником разрушения культуры было государство. Так началась критика существовавшей до тех пор государственной культурной политики. Эта критика была в то же время и критикой государственной идеологии, которая оказывалась в основе новой отечественной идентичности.

Интуитивно казалось, что основой другой идентичности могла быть лишь культура, прежняя культура. Собственно, во многом именно культура давала разочаровавшимся в утопии людям надежду. Отсюда и объяснение, почему культура в XX веке становится предметом внимания, во всяком случае в России. Так еще недавно полагали, и так думал автор данной

статьи. Но сегодня такой ответ уже является недостаточным. Происходящие в прошлом веке процессы требуют более глубокого объяснения. Наше предположение заключается в том, что изменяется статус самой культуры. Видимо, в определенный момент человечество начало ощущать, что в культуре что-то происходит, и от этого зависит жизнь каждого человека и человечества в целом. Что-то исчезает из жизни, что когда-то казалось стабильным и было гарантом стабильности остается лишь культура.

Одним из объяснений позднего открытия культуры является также то, что прежде, чем возникнет полное и исчерпывающее представление о культуре, необходимо подвергнуть осмыслению частные сферы, которые без соотнесенности с культурой до конца понять невозможно. Процесс развертывания осмысления частных сфер культуры длительное время происходил изолированно от культуры в целом, что понятно, поскольку наука о культуре отсутствовала, а, следовательно, все представления о ней были фрагментарными и приближительными, в то же время частные науки, вроде социологии или этнологии, уже появились. В качестве иллюстрации можно было бы сослаться на историю изучения эстетических явлений, на историю изучения общества, историю изучения этноса, историю изучения мифа, историю изучения искусства и т.д.

Но этот вопрос можно даже сформулировать и еще более парадоксально. Интерес к науке о культуре, проявившийся во второй половине XX века, что иллюстрирует ее институционализация, возникает в момент, когда, кажется, исчезает предмет этой науки, то есть культура. Уж не пора ли произнести это ужасное словосочетание «смерть культуры»? Ведь ставил же М. Фуко вопрос о «смерти человека». Может быть, пора уже употребить и словосочетание «смерть культуры»?

Нечто подобное, то есть возрастание интереса к предмету изучения по мере исчезновения этого предмета формулирует Ж. Бодрийяр. Он говорит, что изучение какого-либо объекта становится актуальным, когда он исчезает или находится на грани исчезновения. Это положение Бодрийяр формулирует на примере этнологии как науки: «Для того, чтобы этнология продолжала жить, необходимо, чтобы умер ее объект, который,

умирая, мстит за то, что его “открыли”, и своей смертью бросает вызов науке, которая пытается овладеть им» (Baudrillard, 2015, 14). Впрочем, это касается любой науки, в том числе, науки о культуре. «Разве не живет любая наука на этом парадоксальном склоне — пишет Бодрийяр, — на который ее обрекает исчезновение ее объекта в тот самый момент, когда она пытается овладеть им, и безжалостная реверсия, которую она получает со стороны мертвого объекта» (Baudrillard, 2015, 14).

Но, может быть, культура не умирает. Просто начинает казаться, что под воздействием технологий или новых общественных механизмов какие-то проблемы решаются лучше и быстрее, чем если бы их решение сводилось исключительно к культуре. Почему же лучше и быстрее? Ритм жизни стал другим. Многочисленные технические изобретения спровоцировали и закрепили способность человека не только растягивать время, но и его ускорять. Но коль скоро это стало возможным в реальности, то включенный в новые временные ритмы человек тоже оказывается вынужден в соответствии с ними существовать. Пожалуй, такая формулировка является более приемлемой. Более того, по отношению к культуре возникает даже некоторое недоверие, словно в ней появилось нечто такое, что противостоит человеку, что-то вроде отчуждения. Вот только как эту ситуацию, когда начинает казаться, что дублирующие культуру или осуществляющие ее функции средства справляются с проблемой выживания лучше, оценивать? Как это возможно? Как к этой ситуации относиться? Что за ней стоит? Это что — временная, то есть переходная ситуация, заканчивающаяся тем, что культура все же рано или поздно втягивает в себя неучтенные, неструктурные процессы жизни, подчиняя их своему контролю или же эта ситуация рождается новыми процессами жизни и, следовательно, свидетельствует о рождении другой системы ценностей, а потому той культуры, которая была до этого, уже никогда не будет, ибо она уходит в прошлое.

В зависимости от того, какой из этих вопросов мы делаем главным, находится и оценка этой ситуации. Если это временная, переходная ситуация, то тут, соответственно, возможна отрицательная оценка. Если же мы имеем в виду переход

на новый уровень культуры, то речь должна идти о развитии культуры, и в этом случае оценка оказывается положительной. Стало быть, дело еще и в самой культуре, в ее состоянии. Она уже перестает осуществлять лишь функцию выживания. В ней начинают ощущаться не только позитивные, но и негативные моменты. И поскольку это так, то это не могло не подхлестывать научную мысль, которая начала в этом разбираться так поздно. Поэтому вновь и вновь ставится на обсуждение вопрос, что такое культура.

Делая такое заключение, мы не можем не поставить вопрос: а что, разве никто из мыслителей прошлого не фиксировал столь противоречивого состояния культуры? Да, в истории мысли это имело место. Подобные суждения по поводу состояния культуры высказывал еще представляющий «философию жизни» Г. Зиммель в своей статье «Кризис культуры». Развивая гегелевскую идею по поводу опредмечивания духа, он писал:

Нам противостоят бесчисленные объективации духа, произведения искусства и социальные нормы, институты и познания, подобно управляемым по собственным законам царства, притязающие на то, чтобы стать содержанием и нормой нашего индивидуального существования, которое в сущности не знает, что с ними делать, и часто воспринимает их как бремя и противостоящие ему силы. (Simmel, 1996, 490)

Что такое эти «объективации духа», как не слагаемые культуры, сама культура, только уже в отчужденном от человека варианте?

Имеют место высказывания и еще более радикальные, причем, высказывания, в которых говорится уже не просто об «объективациях духа», а именно о культуре. Так, например, Й. Хейзинга говорит:

В овладении и исследовании природы культура ушла бесконечно далеко вперед и невообразимо тонко отшлифовала человеческий ум, — пишет Й. Хейзинга — Культура стала богаче и мощнее, чем когда — либо раньше. Но она не обрела подлинного, самобытного стиля, в ней отсутствует единая вера, в ней нет внутреннего доверия к собственной прочности, нет критерия истинности, нет гармонии и достоинства, нет божественного покоя. Она обременена таким грузом всяческого вздора и нелепых идей, какого никогда прежде

не несла миру. Что делать человеку с этой культурой? Разве фантом, возникающий перед нашим взором при слове «культура», имеет право носить это имя? (Huizinga, 2010, 174)

Это суждение относится вовсе не к сегодняшнему дню. Прочитанный Хейзингой на тему кризиса культуры в 1935 году доклад, послуживший основой для его эссе под названием «Тени завтрашнего дня», относится к тому краткому периоду, который находится между двумя мировыми войнами. Вывод Хейзинги по поводу того, удастся ли культуре, а вместе с нею и человеку противостоять надвигающейся катастрофе, имеет вполне конкретное историческое обоснование. Отсюда и метафора в названии последней работы Хейзинги «Затемненный мир» (1944). Мысль о погружении человечества в темноту, в ночную эпоху в первой половине XX века приходила в голову не одному Хейзинге. Так, проводя в 1922 году параллели между эллинистической эпохой античности и началом XX века, Н. Бердяев усматривает в своем времени вхождение в ночную эпоху:

В истории чередуются дневные и ночные эпохи. Эллинистическая эпоха была переходом от дневного света эллинского мира к ночи Средневековья. И мы стоим у грани новой ночной эпохи. День новой истории кончается. Рациональный свет ее гаснет. Наступает вечер... По многим признакам наше время напоминает начало раннего Средневековья. Начинаются процессы закрепощения, подобные процессам закрепощения во времена императора Диоклетиана. (Berdiaev, 1994a, 389)

Между прочим, в этой своей статье, включенной в знаменитый сборник «Освальд Шпенглер и “Закат Европы”», от которого Ленин впал в гнев, еще более утверждаясь в мнении, что «закат Европы» будет преодолен начатой пролетариатом мировой революцией, философ лишь повторил то, что он писал еще в 1918 году в статье «Варварство и упадничество». А писал он тогда то же, что спустя время Хейзинга лишь повторит: «Не без основания можно сказать, что наша эпоха подходит к новому Средневековью. На культурное человечество идет тьма, опускается ночь, и в этой тьме гаснет свет рационализма, свет нескольких столетий» (Berdiaev, 1994b, 371). О чем свидетельствуют суждения, подобные тому, что высказывает Хейзинга? В том, что мы понимаем под культурой, функцио-

нируют противостоящие человеку процессы. Именно поэтому культура, смысл которой состоит именно в соотносении с человеком и его выживанием, как кажется, перестает осуществлять свои основополагающие функции.

## **2. «Выход за пределы культуры» и его возможные последствия**

Иногда кажется, что культура перестает отторгать такие процессы, которые соотносимы с неорганизованностью и хаосом. За примерами далеко ходить не нужно. Скажем, такое привычное для нас явление и обозначаемое как «массовая культура», явно несоотносимое с культурой в ее теоретическом смысле, тем не менее, все же обозначается как культура, то есть представляет нечто для культуры внутреннее и входящее в систему культуры. Это ведь тоже «объективация духа».

Когда культура перестает осуществлять свои основополагающие функции — это означает, что процессы жизни вырвались из подчинения культуре, которая эти процессы призвана организовывать и контролировать. Эти процессы происходят помимо культуры и независимо от нее. Таким образом, можно утверждать, что совершился *выход за пределы культуры*. Это означает, что в общественную жизнь впускается нечто природное, хаотическое, спонтанное, или то, что Ф. Ницше некогда обозначил как дионисийское. Но для этого дионисийского инстинкта есть и еще более понятное и не менее точное определение. Впуская в жизнь людей нечто природное, общество дает свободу проявления дикой, варварской стихии. Возникает возможность того, что в философии, в частности, у Д. Вико, обозначается как варварство или как варварское возрождение. В связи с возможным взрывом дионисийской стихии возникает вопрос: имеется ли в ней какой-то конструктивный смысл? Ведь взрыв дионисийства есть бунт против регламентирующей и контролирующей функции культуры.

Может быть, в этом взрыве и в самом деле существует какой-то конструктивный смысл, раз он в истории систематически случается. Ведь как можно представить, сохраняя свои нормы и установки, культура со временем высыхает, мертвет, перестает соотноситься с природой и жизнью, и поэтому

возникает необходимость ее как-то реанимировать, выводить из тупика. Чтобы представить, как это происходит в самой жизни в истории, следует обратить внимание на то, какой механизм для изживания этого варварства был вызван к жизни в культурах прошлого. Этим механизмом являлся, например, праздник, утративший к сегодняшнему дню почти все признаки, которые за ним закреплялись в прошлом и превращали его в мощный механизм регулирования дионисийской стихии. В праздничное время человек как бы выходит из себя, как и из привычного мира с его запретами и предписаниями.

Праздничное мировосприятие — это свободное, невозможное в обычное время мировосприятие. Свобода же и есть возвращение к несублимированным с помощью культуры природным инстинктам. Ф. Арьес пишет:

В течение тысячелетий человек, защищаясь от природы, упорно, с помощью морали и религии, права и технологии, социальных институтов и экономики, организации труда и коллективной дисциплины возводил свой неприступный бастион. Но это укрепление, воздвигнутое против природы, имело два слабых места: любовь и смерть, через которые всегда понемногу просачивалось дикое насилие. Человеческое общество прилагало большие усилия, чтобы укрепить эти слабые места в своей системе обороны. Оно сделало все, что могло, чтобы смягчить неистовство любви и агрессивность смерти. Оно обуздало сексуальность запретами, варьирующимися от общества к обществу, но всегда имеющими целью умерить ее применение и уменьшить ее власть. (Ariès, 1992, 330)

Средством смягчения и культурной редакции природного начала служили праздники. В формах праздников репрессивная функция культуры, особенно по отношению к сексуальности, ослаблялась. Характеризуя этот механизм снятия шлюзов, запретов в культуре, Ф. Арьес пишет: «В самом деле, именно в этом состояла роль праздников: периодически открывать шлюзы и впускать на какое-то время насилие и дикость» (Ariès, 1992, 330).

Касаюсь функций праздника, Й. Хейзинга настаивает на компенсаторном его значении. Праздник предстает контрастом по отношению к жизни, является источником восстановления жизненных сил, чистым наслаждением, радостью жизни:

«Чем более резким был контраст с убожеством повседневной жизни, — пишет он- следовательно, более необходимым был праздник, тем сильнее должны были быть средства, способные — через пьянящее ощущение красоты, через удовольствие — смягчить гнет реальности, без чего жизнь казалась бы нестерпимо тусклой» (Huizinga, 1988, 282). Во время праздника человек позволял в своих действиях свободу, которая в обычное время могла вызвать неприятие со стороны коллектива, а самое главное, предков, ту свободу, которая с точки зрения повседневности, представляла как распушенность и вседозволенность. Во время праздника человек упразднял те табу, которым он в обычное время подчинялся в самой жизни. Праздник означал свободу во всех смыслах, в том числе, и сексуальную.

Вот почему в сознании представителей церкви маска как атрибут праздника ассоциировалась со свободой. Но эта свобода существовала лишь до тех пор, пока человек носил маску. «Временная сексуальная свобода входила в обряд, — пишет В. Пропп, — но она кончалась резко и внезапно с окончанием праздника. Эта свобода противоречила выработавшимся моральным нормам и требованиям. Человек на время терял обличье человека, а затем вновь его должен был обретать» (Propp, 1963, 134). Праздничное поведение соотносится с удивительным механизмом культуры, которая утверждает так называемый «высший инстинкт» (Golosovker, 1987). Но это утверждение предполагает, что она «работает» с «низшими инстинктами».

Дело вовсе не в том, чтобы их закрепить и подавить раз и навсегда низшие инстинкты, как это происходит в обществах, в которых на поздних этапах истории утрачиваются традиционные ценности и перестают действовать свойственные культуре механизмы, а в том, чтобы изменять складывающиеся в самой жизни жесткие отношения между низшими и высшими инстинктами, ослаблять эту жесткость, высвобождать низшие инстинкты в архаических и непосредственных формах, но высвобождать лишь на определенное и установленное культурой праздничное время. Традиционная культура исходит из реальности низших инстинктов. Люди отдавали себе

отчет в том, какой силой, в том числе и разрушительной, они могут стать. Поэтому такое значение и придавалось праздничной культуре с ее механизмом изживания инстинктов и влечений. В действии этого механизма проявляется особая мудрость культуры. Ведь низшие инстинкты — это не только то негативное, чему следует противостоять. Это природа, которую каждая культура должна заключать в определенные границы и вырабатывать созидательные формы ее проявления. Человечество постоянно возвращается к природе, особенно в тех ситуациях, когда, будучи связанной высшими проявлениями духа, его энергия иссякает.

Любопытно, что механизм такого поведения может быть реализован не только в праздничном времени, а в самом социуме, в истории, в жизни. Это особенно касается секулярных, то есть поздних обществ, в которых развертываются процессы десакрализации. Та праздничная культура, что пронизывала бытие в традиционных культурах, давно угасла. Известно, что наши праздники, идеологизированные до крайней степени, умирают вместе с извратившей их идеологией. Традиционную праздничную стихию не восстановить. Но ведь эта стихия давно уже преодолела границы праздника и стала признаком социального поведения человека. Не вообще социального поведения, а социального поведения, реального лишь для определенных периодов времени.

Что характерно для праздника? Мы уже отмечали преодолеваемый культурой регресс в варварство. Это упразднение бастиона, как назвал культуру Ф. Арьес. Эту активизацию варварства обсуждали в эпоху Серебряного века русские философы, в частности, Н. Бердяев в уже цитированной нами статье «Варварство и упадничество». И кстати, именно в этом восходящем в XX веке варварстве философ усматривал конструктивный смысл, иллюстрируя свою мысль возвращением Средневековья на фоне угасания некогда блестящей античной эпохи.

Но всякий раз, когда наступает упадок культуры, когда иссякают ее силы от слишком замкнутого и самодовлеющего существования, спасение идет от нахлынувшего на нее потока варварства. Есть варварство плоти и крови, и есть варварство духа, не просветленное и не истонченное культурой, которое

обновляет дряхлеющую культуру, дает новый приток сил. Весь античный мир со своей великой культурой погиб бы бесследно, если бы новая сила варварства по плоти и крови и варварства по духу, каким представлялось христианство, не вступила в историческую жизнь. То, что называют средневековым варварством, не только добило разлагающуюся античную культуру, но и спасло ее для вечности. (Berdiaev, 1994b, 371)

Конечно, когда Бердяев пытался доказать пользу погружения в хаос, он обращался к далекой истории, иллюстрируя это Средневековьем. Но ведь его мысли были спровоцированы первыми десятилетиями XX века, в том числе, и революцией 1917 года, хотя она в 1918 году еще не воспринималась столь драматически. Эту мысль философа о пользе вторжения варварства затем подхватит А. Блок в своей статье 1921 года «Крушение гуманизма». Фиксируя после 1917 года омассовление и угасающий гуманизм, поэт, однако, по этому поводу не сокрушается. Он утверждает: «так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы» (Blok, 1962, 93). Констатируя такой поворот, поэт доказывает, что он как раз и свидетельствует о том, что культура заканчивает свою историю, сменяясь цивилизацией.

Когда поэт пишет, что рождение всякой культуры начинается с рождения музыки, а заканчивается ее угасанием, то тут мы явно имеем дело с интертекстом, то есть цитатой из Ф. Ницше:

Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но по истечении известного периода времени это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекает на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами. (Blok, 1962, 111)

Окончание данного суждения поэта свидетельствует, что ему уже известен не только диагноз, данный современной эпохе Ф. Ницше, но и тот диагноз, что поставил современности О. Шпенглер. Ведь как утверждает поэт, цивилизация пожирает культуру. Культура не перерождается, она растворяется в цивилизации.

Тема погружения в варварство, интересовавшая мыслителей и художников начала прошлого века не ушла в прошлое. Она все еще актуальна (Motroshilova, 2010). То, что культура в принципе может высыхать и мертветь, мы знаем не только по Й. Хейзинге, описавшему под этим углом зрения поздний период Средневековья. Люди нашего поколения сами пережили нечто подобное в позднесоветскую эпоху. Поскольку этот период был достаточно длительным и даже получил наименование «застоя», то он, конечно, был отрефлексирован, получив выражение в искусстве. Так, спектакли по пьесам А. Вампилова (например, по пьесе «Утиная охота») и фильмы, вроде фильма Р. Балояна «Полеты во сне и наяву», выразили это настроение сполна.

Но ставя на обсуждение вопрос, почему культура была открыта так поздно, то есть в XX веке, мы хотели бы эту ситуацию иллюстрировать более близкими нам событиями. Иначе говоря, важно было бы осмыслить тот этап, когда возникшая в первой половине XX века культура, а еще точнее, советская культура начала восприниматься человеком как отчужденная от него сила, как бремя, от которого следовало освободиться как можно скорее. Хотя это настроение запрятывалось в бессознательное, отчего и был такой эффект пьес Вампилова и фильма Балояна, ибо с их помощью беспредметная, казалось бы, тревога входила в сознание. Тем не менее, оно окрашивало собою мировосприятие людей и в начале перестройки проявилось в форме митингов и пафосных речей. На этой почве восприятия культуры как отчужденной от человека стихии зарождались замыслы режиссеров позднесоветской эпохи, многие из которых так и не смогли, по причине цензуры, быть реализованными. Мы, в частности, под этим углом зрения рассматривали несостоявшийся фильм В. Шукшина «Я пришел дать вам волю», а также историю создания таких фильмов, как «Агония» (режиссер. Э. Климов) и «Трудно быть богом» (режиссер А. Герман-старший) (Khrenov, 2018).

Сегодня, во втором десятилетии XXI века мы открываем в этом периоде нечто человеческое и позитивное, тем не менее, приговор той эпохе имел место, получая выражение не только в лучших произведениях, в том числе, и в уже нами названных

(Khrenov, 2013). Это настроение, разумеется, породило последующий выход за пределы культуры. Происходило очищение культуры от «объективаций духа», порожденных устремленного человека в будущее. То, что было названо «перестройкой» и представляло выход за пределы существующей культуры.

Но опыт тех процессов, что развернулись в последующих десятилетиях вплоть до сегодняшнего дня, не был подвергнут глубокому осмыслению. А потому отношение к этому опыту двоятся. С одной стороны, происходит идеализация перестроечных десятилетий и этот опыт оценивается, несмотря на крах либеральных идей, позитивно, то есть как шаг к идеалу, с другой, имеет место резкая критика и политиков, ответственных за принимаемые в этот период решения (в частности, Горбачева и Ельцина), и вообще всего этого курса на либерализацию. Но погружаясь в политические и экономические аспекты этих процессов, мы пытаемся в них уловить лишь этот момент выхода из культуры, который в истории перманентно происходит, и в этом смысле перестроечный «выход» — лишь очередная и знакомая ситуация, которую в России принято называть *оттепелью*. В этой ситуации повторился тот «выход», который и делает эту ситуацию совсем не уникальной, а повторяющейся, даже циклической.

### **3. Прецеденты «выхода из культуры» в истории. «Оттепель» как иное обозначение «выхода»**

Тому, что мы назвали «выходом из культуры», начало которого следует связывать с серединой 80-х годов прошлого века, предшествовали и гораздо более значимые для судьбы человечества другие «выходы». Следовало бы вообще представить типологию таких «выходов». Мы этого аспекта лишь коснемся. «Выход» — это выход из каких-то стабильных и привычных границ культуры. Что это означает? Существуют ли какие-то формы жизни, которые не контролируются культурой? Ведь организация и регламентация жизненных процессов, что и свидетельствует о системности, является прерогативой культуры. Собственно, уже угасание традиционных обществ, возникновение и становление индустриальных или массовых обществ, закономерности функционирования которых

пытаются объяснить социологи, демонстрируют такой выход за пределы системы ценностей, что формировалась в традиционных обществах.

Данного примера было бы уже достаточно для того, чтобы продемонстрировать, что это такое: выход за границы культуры. Но история культуры сохраняет много таких ситуаций «выхода». Наблюдение за «выходом» позволяет точнее представить функции культуры, а также логику ее функционирования. Несомненно, культура должна постоянно включать в себя процессы жизни, остающиеся до определенного времени вне культуры, не осознанными культурой и не включенными в ее ценностные системы. Но когда культура это делает, то возникает ситуация неопределенности. Ведь активизировавшиеся процессы жизни, не подчиненные культуре, могут оказаться сильнее культуры, и под их воздействием культура может не сработать. Иначе говоря, те функции, что за ней закрепляются, оказываются неосуществленными.

В качестве примера можно сослаться на мысль Т. Адорно, утверждавшего, что после газовых камер в Освенциме во время Второй мировой войны, в которых сжигали людей, говорить о культуре абсурдно. Абсурдно, потому что она продемонстрировала свое бессилие и неспособность противостоять хаосу и взрыву варварства, имевшему место даже в одной из самых развитых культур. Мысль Т. Адорно отчасти продолжает уже процитированные суждения Г. Зиммеля и Й. Хейзинги. Но она более радикальна:

Триумфальная победа и поражение культуры состоит в том, что все забывается; уже толком не помнишь, а что же ты пережил, увидев фургон для ловли бездомных собак. Культура не терпит памяти, хранящейся в бессознательном, потому что отождествляет эту память с памятью о старине Адаме, а она неотделима от понятия культуры. Культура испытывает отвращение к вони, потому что сама дурно пахнет; ее дворец, как великолепно сказано у Брехта, построен из собачьего дерьма. Спустя годы, после того как эти строки были написаны, Освенцим доказал, что культура потерпела крах. То, что могло произойти там, где живы все традиции философии, искусства и просветительского знания, говорит о чем-то значительном, а не просто о том, что дух, культура не смогли познать человека и изменить его. В самих Спартах культуры, в эмпатических

устремлениях ее автаркии живет неистинное. После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничтожительной критикой — всего лишь мусор. (Adorno, 2003, 327)

Цитируя Адорно, мы отдаем отчет в том, что это крайний пример. Попробуем привести пример более мягкий и в истории весьма распространенный. Это ситуация, когда «неструктурный остаток», то есть некое мировосприятие начинает расширяться в результате выхода за границы культуры, и это обстоятельство достигает такого состояния, когда это неструктурное, то есть внекультурное образование оформляется в некую программу, в философскую систему, оправдывающую поведение тех субъектов, настроения которых, может быть, подчас бессознательно начинают определять все пространство культуры. Это то, что Л. Гумилев называет пассионарной вспышкой. Это состояние вне культуры и можно назвать «оттепелью». Такое состояние русские люди пережили с конца 50-х годов, после смерти Сталина, когда тоталитарный режим начал разлагаться, а из лагерей начали возвращаться невинно осужденные люди. Эта ситуация была превосходно осмыслена в фильме А. Прошкина «Холодное лето 53-го года».

Но в истории можно фиксировать целую цепь таких оттепелей. Скажем, ситуация, возникшая в Серебряном веке в России тоже воспринималась как оттепель, что закрепилось даже на уровне языка. Д. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях со временной русской литературы» писал: «Мы живем в странное время, похожее на «оттепель» (Merezhkovskii, 1994a, 137). «Оттепель» и есть начало «выхода» из некогда стабильной культуры, а собственно, она и есть сам этот выход. Этот выход сопровождается любопытная вещь. Ее можно проиллюстрировать суждениями того же Мережковского. В ситуации, которую он называет «оттепелью», он сам проявляет интерес к стойкам, в частности, к Марку Аврелию. Потому что, как пишет Мережковский, «настроение эпохи Марка Аврелия соответствует настроению конца нашего века» (Merezhkovskii, 1995b, 362). Ведь эпоха Марка Аврелия — недолгий перерыв, глубокое затишье между двумя бурями. Казалось бы, ничто не угрожает внутреннему процветанию государства. Но отчего же возрастает тревога? Да и не

просто тревога, а то, что назвали ощущением упадка? Выражением этого настроения в Древнем Риме стала, как утверждает Мережковский, эпидемия самоубийств.

Касаясь Серебряного века, и в частности, стихотворения А. Ахматовой, в котором имеет место словосочетание «тоска самоубийства», академик А. Панченко утверждает, что эта «тоска самоубийства» была настроением всего этого периода, который обычно называют русским или славянским Ренессансом как выражением одной из первых в истории России XX века оттепели. Панченко недоумевает: все творцы Серебряного века были прекрасными людьми, но откуда у них появилась «тоска самоубийства»? И не только у них. Продолжая свою мысль, выдающийся филолог пишет: «просто нация заболела». В связи с этим недоумением академик не случайно напоминал о потребности культурологов выделить в истории каждого типа культуры разные фазы, вплоть до надлома и распада. Как известно, Л. Гумилев такие фазы применительно к России тоже выделял. Эта мысль не прошла мимо внимания Панченко:

Просто нация заболела. И эта всеобщая болезнь длится до сих пор, правда, с периодами некоторого выздоровления, например, в войну 1941 — 1945 гг., когда был национальный духовный подъем, к сожалению, невостребованный. Диагноз здесь поставить можно, но откуда зараза? Этого мы никогда не узнаем. Сын Н. С. Гумилева Л. Н. Гумилев нашел термин «фаза надлома». А вот откуда этот надлом? Непонятно, равно как непонятно, почему один человек живет долго, а другой — мало. (Panchenko, 1969, 78)

Очень странное заключение академика. Эпидемия самоубийства — выражение духа эпохи надлома великой культуры. Так было в эпоху эллинизма. Нечто похожее имело место в Серебряном веке. Ведь не случайно в литературе постоянно проводилась параллель между финальной эпохой античности и Западом начала XX века. Это усматривал не один только О. Шпенглер. Вот, например, как эта параллель проводится у А. Блока. «Кольцо существования тесно; // Как все пути приводят в Рим, // Так нам заранее известно, // что все мы рабски повторим» (Blok, 1969, 78). Что касается эллинизма, то это посетившее римлян настроение, связанное с влечением

к Танатосу, получило даже философское оправдание, например, в философии стоиков. Параллель со стоиками проводил и Ф. Ницше (Jaspers, 1969, 445). Он писал: мы — последние стоики. А что характерно для стоиков? А вот та самая тревога и тоска, о которой пишет Ахматова.

Уделяя внимание книге Э. Ренана «Марк Аврелий и конец античного мира», Мережковский тоже пишет: «Настроение эпохи Марка Аврелия соответствует настроению конца нашего века» (Merezhkovskii, 1995b, 362). А вот как Мережковский объясняет тоску: он объясняет ее тем же надломом:

Такой осенний день в истории — век императора Марка Аврелия. По-видимому, всюду распространяются блага римской цивилизации — “*paх Romana*”, и вместе с нею внешнее счастье, просвещение и материальное довольство. Народы благодарны императору, все его любят, ничто не угрожает внутреннему процветанию государства. Люди не знают, на что жаловаться, а между тем чувствуют необъяснимую, с каждым днем возрастающую тревогу и утомление. Над этим культурным обществом, завершившим цикл развития и достигшим зрелости, веет предчувствием смерти. (Merezhkovskii, 1995b, 362)

Вот психология надлома, толкающая к смерти. Во власти этого настроения был даже император Марк Аврелий. Но в его эпоху это настроение превращалось в эпидемию, и, кстати сказать, оно время от времени в истории возвращается. Вот как об этом пишет Мережковский:

Его (Марка Аврелия — *Н. Х.*) преследует мысль о смерти. Это хорошо знакомый нам страх, никогда не затихающий и неотразимый. Он преследовал римлян времен упадка, лишенных веры, и теперь после долгого перерыва снова пробудился; он преследует людей XIX века самых различных темпераментов, национальностей и направлений — одинаково Бодлера, как Леопарди, Байрона, как Толстого, Флобера, как Ибсена. (Merezhkovskii, 1995b, 367)

Между прочим, ставя вопрос о немотивированности «тоски самоубийства», академик Панченко на него, сам того не замечая, отвечает. Как он утверждает, такой тоски не было в эпоху Второй мировой войны, когда имел место коллективный духовный подъем, способствовавший солидарности людей, их единению. А что же происходит в эпохи «оттепели», каковой

была эпоха Марка Аврелия и на какую походит более поздние аналогичные эпохи? Бичом таких эпох становится разобщенность и то, что в 60-е годы прошлого века пытались выразить с оглядкой на запрещенный у нас экзистенциализм, а в России, как справедливо утверждает Н. Мотрошилова, причины для экзистенциалистского настроения имели место, в том числе, описываемые с помощью понятия «некоммуникабельность». Но еще в XIX веке, поскольку Мережковский находил признаки подобных настроений еще и в этом столетии, констатация такого настроения привела к употреблению нового словосочетания, имевшего хождение в среде мыслителей социологической ориентации. Так, Э. Дюркгейм называл это самоощущение человека «социальной аномией», разрывом привычных коллективных связей между людьми. Тут невозможно не отметить, что в момент оттепели, которая имела место в Серебряном веке, в России был издан трактат Дюркгейма о самоубийстве, в котором этот комплекс получил фундаментальное освещение.

#### **4. Эпикуреизм как настроение и как признак психологии «оттепели». «Выход из культуры» и эстетика.**

А. Панченко обратил внимание на тот аспект культуры Серебряного века, о котором обычно мало размышляют. Его суждение, в частности, объясняет, почему психология стоицизма кое-что в этой культуре способна объяснить. Однако мы хотели бы обратить внимание на еще один аспект этой культуры как культуры оттепели. У нас есть понимание времени Серебряного века, которое не совсем совпадает с уже сказанным. Когда Д. Мережковский называет это время «оттепелью», то он не так уж и не прав. Напротив, мы полагаем, что в данном случае он прав. Не прав же он лишь в том, что для понимания смысла этого времени, он привлекает не того философа. Ведь атмосфере этого времени соответствует не столько стоик, сколько эпикурец. Как и вообще, настроение «выхода из культуры» оказывается способным выразить лишь Эпикур, идеи которого оказали колоссальное влияние на общество. И если Мережковскому показалось, что это время выражает Марк Аврелий, то это толь-

ко потому, что стоики, порочившие Эпикура и его последователей, сами в некоторых своих положениях Эпикура повторяли.

Судя по всему, значение Эпикура для понимания атмосферы Серебряного века велико. И даже не только самого Эпикура и его идей, а возвращения к той ситуации в культуре, которую впервые попытался осмыслить Эпикур. Этот пласт культуры Серебряного века пока исследованию не подвергнут. Между тем, эпикуреизм — значимая особенность оттепели рубежа XIX-XX веков. Чтобы реконструировать атмосферу эпикуреизма, обратимся, в частности, к опубликованной в 1890 году в журнале «Русская мысль» статье В. Модестова. Именно Модестов первым обратил внимание на активизирующийся в конце XIX века эпикуреизм и, кстати, не только в России.

Как он отмечает, в одном только 1889 году только в России появились сразу три публикации об Эпикуре. Он задается вопросом: «Чем объяснить такой внезапный интерес к Эпикуру и такое живое стремление познакомить русскую публику с учением греческого философа, о котором до сих пор если и заходила речь в нашей литературе, то разве мимоходом и случайно» (Modestov, 1890, 43). Отвечая на этот вопрос, Модестов утверждал, что Эпикур принадлежит к интереснейшим философам, когда-либо появляющимся в истории. Причем, его влияние объясняется даже не глубокомыслием и оригинальностью идей философа, а их огромным влиянием на человечество, ибо его философия затронула основы умственной и нравственной жизни римлян, остававшейся без внимания в философии «античного Просвещения». Этому влиянию пытались противостоять охранители общественных устоев, усматривающие в идеях Эпикура потакание разврату. Но даже блестящему оратору Цицерону не удалось убедить римлян в том, что Эпикур наносит вред нравственности римлян. Ведь Эпикур, обращаясь к частному человеку, отвечал на вопрос, как в ситуации упадка, надлома великой культуры, когда в сознании людей нарастает тревога, выжить. Аскет Эпикур учил, как жить, сообразуясь с природой, не предаваясь суетным желаниям, обуздывать страсти, быть терпеливыми, уметь переносить самые тяжелые страдания, и если надо, то уметь и прекращать жизнь добровольным из нее выходом. И в том, что касается

добровольного выхода из жизни, его мысль смыкалась с установками его врагов — стоиков, и вообще со сторонниками самоубийства. Таким образом, в поле внимания философа — не общество, а человек, соотносимый не столько с культурой, сколько с природой, не столько с разумом, сколько с эмоциями. А что касается культуры, то именно Эпикур одним из первых философов задолго до Ж.-Ж. Руссо аргументировал, что от нее может быть не только польза, но и вред, а следовательно, в иных ситуациях она перестает контролировать не только индивидуальную, но и коллективную жизнь.

Оттепель Серебряного века — не единственный пример извечно повторяющейся в истории ситуации выхода из культуры. Столетие назад в истории России, когда Александр I замыслил радикальные реформы, тоже имела место оттепель, как она будет иметь место позднее, уже в эпоху Александра II, когда было отменено крепостное право, и начали говорить о гласности. Но оставим российскую историю и обратимся к западной истории. Скажем, что из себя представляет эпоха Просвещения, как не очередную в истории оттепель, ведь это было время радикальной критики церкви и вообще религии? Это настроение было обозначено как «вольтерьянство». Это понятие, кстати, употреблялось и в России (Sipovskii, 1914).

Для обоснования оттепели в эпоху Просвещения, которая закончилась французской революцией, необходимо отыскать философа, который бы воспринимал свою эпоху как оттепель и обосновал ее уже не как выход из культуры, а как явление для культуры внутреннее, как результат ее прогрессивного развития. И на этот раз, чтобы осмыслить целую эпоху в истории Запада с точки зрения выхода за пределы культуры, мы обратимся не к Вольтеру или к Руссо, а опять же к Эпикуру. К Новому времени он был почти забыт. Забыт он был еще и потому, что своими современниками он был несправедливо оклеветан и проклят, в том числе и своими коллегами-философами, представителями других школ. Конечно, об Эпикуре вспомнили и не могли не вспомнить в эпоху Ренессанса, и Л. Валла сопоставляет учение Эпикура с христианским учением и учением стоиков (Walla, 1981, 104). Его вспоминает и французский философ XVII века П. Гассенди.

Однако время, выдвинувшее в первые ряды мыслителей, отреагировавших на новые настроения Руссо, обращало эпоху предромантизма, а точнее, сентиментализма к эпохе эллинизма и к Эпикуру, хотя саму эту эпоху сравнивали вновь скорее со стоиками. Но именно Эпикур больше всего в жизни ценил эмоции, а не разум. А это свидетельствовало уже о распаде системы, практикующей жесткую регламентацию человеческого поведения и о приближении к человеку, к его природе. Поэтому, скажем, Дидро не мог не заинтересоваться забытыми идеями Эпикура. Он написал статью «Эпикуреизм», поместив ее в своей знаменитой «Энциклопедии», очередной том которой вышел в 1751 году как раз в период, когда многие философы Запада, наконец-то, пытались отразить открытие эстетического чувства и писали трактаты об эстетическом вкусе.

И кстати, открытие науки *эстетики* в XVIII веке тоже имеет прямое отношение к развернувшейся эпохе оттепели. Ведь открытие эстетики, имевшее место приблизительно за два столетия до открытия культуры, о которой пишет Л. Уайт, можно охарактеризовать как прямое следствие оттепели и той общественной атмосфере, в которой снова и снова разворачивается процесс выхода из культуры.

Просветители пытались даже, обрушиваясь на церковь, пожертвовать тем смыслом понятия «культура», что связан с культом. Без этой атмосферы оттепели, без этого выхода из культуры и «опредмечивания духа» как причины отчуждения через культуру не могла бы возникнуть кантовская концепция эстетического. А ведь она, как часто говорят, появилась внезапно и непредвиденно даже для самого Канта уже на позднем, завершающем этапе его биографии. Тут определяющую роль явно сыграла даже не биография гения, а дух времени, точнее, дух распространяющейся в Европе оттепели. Что же касается Дидро, то и он не прошел мимо эстетического, в чем и улавливается связь между эстетикой и эпикуреизмом. В 1752 году он опубликовал свои «Философские исследования о происхождении и природе прекрасного».

Когда в этой работе он пытается выяснить, существует ли красота абсолютная, вневременная, или человечество име-

ет дело с красотой относительной, то в этой его постановке вопроса отсутствует один нюанс: относительность прекрасного, несомненно, имеет место. Но важно иметь в виду, что одно дело, когда прекрасное есть выражение культуры, продолжающей сохранять стабильность, и, следовательно, вопрос о выходе из нее не стоит, и совсем другое дело, когда этот выход происходит. Такой «выход» в XVIII веке как раз и способствовал открытию прекрасного как значимого признака культуры, причем, культуры, освобождающейся от «предмечивания духа».

Начиная говорить об эстетике, мы не отклоняемся и от проблематики культуры. Ведь как утверждает Й. Хейзинга, для культуры эстетическая сфера является основополагающей. В данном случае историк культуры солидаризируется с Я. Буркхардтом, который в структуре культуры на первое место ставил не социально-экономические, а именно эстетические аспекты. Он делает это сознательно, предупреждая читателя: «тот факт, что Буркхардт в своем представлении о культуре на первое место ставит ее эстетическую сторону, не должен нас удивлять» (Huizinga, 2010, 214). Выделяя эстетическую сферу в качестве основополагающей для культуры, Хейзинга противопоставляет ее научному и техническому, то есть цивилизационному аспекту:

Мы все слишком хорошо знаем, что высокая степень научного и технического совершенства не является гарантией культуры. Для этого необходимы: прочный правовой порядок, нравственный закон и человечность — основные устои общества, которое и является носителем культуры. Наряду с этим наше представление об определенной культуре будет связано в первую очередь с достижениями в эстетической сфере, с произведениями искусства и литературы. (Huizinga, 2010, 21)

Возникновение эстетики — признак начавшейся оттепели и одна из прекрасных черт распространяющегося настроения эпикуреизма в Европе. Однако у оттепели и эпикуреизма есть и другая сторона. Чтобы понять XVIII век с этой точки зрения, необходимо заглянуть в неофициальную историю нравов. В этой истории множество фактов. Остановим свой взгляд хотя бы на так называемых *petites maisons* или домов, имеющих у состоятельных французов, в которых происходили

оргии сладострастия, свидетельствующие о том, на каких уровнях и в каких формах происходит в эпохи «оттепели» возвращение к природе. Ведь когда стоики называли развратником Эпикура, который был программным аскетом, то они как раз и имели в виду эти самые дома сладострастия, всю ту сферу, которую в XVIII веке наилучшим образом, должно быть, выразил маркиз де Сад, и против которой человечество, как утверждал уже процитированный нами Ф. Арьес, выставило бастион в виде культуры.

Э. Фукс так пишет о нравах галантного века:

В этих бесчисленных приютах сладострастия, праздновались изо дня в день в продолжении целых десятилетий не поддающиеся исчислению оргии безумнейшего разврата. Самые изысканные вымыслы эротической фантазии находили здесь каждодневно свое еще более рафинированное воплощение. Единственным средством изобразить точнее эти формы разврата было бы привести ряд описаний из наиболее порнографических романов эпохи. Ибо за исключением патологических вымыслов де Сада действительность, вероятно, никогда не отставала от воображения порнографических писателей того времени. Но и многое из того, что вышло из большого мозга маркиза де Сада, было во вкусе многочисленных распутников эпохи и потому, вероятно, также осуществлялось на практике. (Fuchs, 1994, 316)

Чем такие дома сладострастия во Франции XVIII века уступают вакханалиям, имевшим место в Древнем Риме? Как свидетельствовал доклад одного из консулов римскому сенату, здесь распространялся культ Диониса, а этим культом прикрывались «беспримерные преступления и бесстыдства»: «Грязные надругательства чаще совершались мужчинами над мужчинами, чем мужчинами над женщинами. Тем из мужчин, кто отказывался совершать насильнический акт мужеложества или открывался сам подчиниться акту мужеложества, становился жертвой культа» (Madden, 2010, 70). Такой культ в среде римлян получил широкое распространение. Он свидетельствовал об упадке нравов. Многие ощутили, что этот упадок угрожает существованию Рима. Вот причина того, почему и Эпикур также был неверно понят, проклят и предан забвению. В конечном счете культ Диониса в Древнем Риме запретили.

Почему же такое возвращение к природе, соблазнительное и притягательное, все же так пугало — что, собственно, и породило проклятие Эпикуру? Пугало оно потому, что деградация морали, выход за границы культуры как раз и увлекает к надлому великие и не только великие культуры. Когда Л. Гумилев ставит вопрос о причине распада Киевской Руси, он отвечает так: «Не пассионарное напряжение, а разнузданность инстинктов, характерная для инерционной фазы этногенеза, видна в этих и многих подобных событиях истории распада Киевской Руси» (Gumilev, 1992, 333). Мы не будем приводить факты из истории нравов, характерных для Серебряного века, которые напоминают нравы Древнего Рима и галантного века. Их достаточно. Сошлемся на фильм А. Балабанова «Про уродов и людей», в котором воспроизводится порнографический угар начала XX века.

Что же касается того, как в истории время от времени возникает стремление очиститься от различных вариантов зиммелевского «опредмечивания духа», в том числе, и в формах культуры, высказывался, возвращаясь к Ж.-Ж. Руссо, О. Шпенглер. Ведь эти варианты «опредмечивания духа» оказываются способами отчуждения от природы, чувства, удовольствия, свободной красоты. Но история нас постоянно возвращает к этому, потому и происходят «выходы за пределы культуры», последствия которых неоднозначны, поскольку, как мы уже видели, и эстетическая рефлексия, творческая активность, бурное развитие искусства, но также и излишняя свобода нравов, погружение в телесные страсти, становятся их проявлением. Но эти выходы оказываются необходимостью, без них культура и человек в ней неспособны к выживанию.

### **5. «Выходы из культуры» и «партия жизни»**

Таким образом, к каждому выходу за пределы культуры следует относиться двойственно. С одной стороны, культура обязана подчинять своему контролю все, что в обществе происходит и получает развитие, на то она и культура. И в этом смысле она действует, уподобляясь платоновской цензуре, описанной в его «Государстве». Если культура достигла стадии зрелости, то отклонения от нее, кажется, невозможны.

Но невозможны ли? Формулируя тезис о действии культуры по принципу цензуры, мы одновременно как бы узакониваем ее статичность и неспособность к развитию. Между тем, культура тоже заинтересована в развитии, а это развитие предполагает то, что ей противостоит, то, что идет от природы, от инстинкта, от общества, человека и иногда от техники. Это то, что может проникать даже в искусство. Все в этом мире развивается, становится, переходит из одного состояния в другое. В этом смысле не является исключением и культура.

Но получается так: абсолютный контроль культуры ведет к статике, неподвижности, отсутствию развития, а значит, к смерти. Как показал еще Шпенглер, культуры ведь тоже умирают. Значит, отклонения от ценностных установок культуры не только возможны, но неизбежны и неотвратимы. Более того, они желательны, они способны осуществлять позитивную функцию. Таким способом они спасают культуру от смерти. Такие отношения и есть то, что мы уже обозначили как выход за пределы культуры. Этот выход имеет, как следует из данного тезиса, не только негативный, но и позитивный смысл. С помощью такого выхода обеспечивается развитие культуры, ее переход из одного состояния в другое. Но иногда кажется, что отклонение может стать столь значительным, что грозит распадом и в самом деле «смертью» культуры. Но в том-то и заключается смысл культуры и ее предназначение, что, несмотря на угрозу со стороны непредсказуемой жизни, она все же должна и обязана овладеть ситуацией и включить эту жизнь в свою жесткую матрицу. В ту матрицу, которая отшлифована в течение многих веков в процессе преемственности традиций, передаваемых от поколения к поколению.

По сути, это и есть более конкретное представление о том, что предназначение культуры заключается в обеспечении выживаемости человека и человечества. И вот если на ситуацию выхода из культуры посмотреть, как на спасение культуры, на ее выход из тупика, окостенения и омертвения, то такой выход оказывается переходом как более сложным процессом. Переход — более точное название интересующего нас здесь явления. Переход предполагает не только выход из системы, но и обязательный последующий вход в культуру, которая уже

не является прежней, а предстает преобразенной. В истории науки для этого процесса существует специальная терминология, в частности, концепция А. ван Геннепа, обратившего внимание на то, что, оказывается, выход из культуры не является непредсказуемым и спонтанным, чем-то таким, что физики назовут бифуркацией, а запрограммированным самой культурой (Van Gennep, 1999, 15).

Издревле культура, чтобы обезопасить себя от распада в результате нахлынувшего на нее хаоса, выработала механизм временного впуска в себя хаоса, оформив этот впуск в форму время от времени повторяющегося ритуала. Поэтому переходное состояние в культурах прошлого развертывается в формах ритуала. Однако эта ритуальная форма перехода характерна для традиционных, а не для секулярных культур, какой является наша современная культура. Если в традиционных культурах переход развертывается непременно в ритуальных формах, то как же это происходит в более позднее время? В тех же ритуальных формах или в каких-то других или вообще всякие формы уже излишни? Не демонстрирует ли XX век то, что ритуализация перехода оказывается излишней?

Применительно к XX веку мы все чаще констатируем провалы в архаику. Но это — следствие переходности, когда происходит распад сформированных на поздних этапах ценностей и, соответственно, активизация тех ценностей, которые, казалось бы, давно в истории культуры успели угаснуть. Но не являются ли эти провалы в архаику тем самым возвращением в варварство, о котором пишет Н. Мотрошилова? Но не является ли эпоха, начавшаяся XX веком, названная Ф. Ницше и М. Хайдеггером эпохой нигилизма, принципиально новой эпохой и прежде всего в смысле нового положения культуры? До сих пор, какие бы экстремальные ситуации в истории ни возникали, культура справлялась с функцией обеспечения выживаемости человека и человечества. Во всяком случае так оно до сих пор и было, даже если Т. Адорно и констатирует экстремальную в этой всепобеждающей миссии культуры ситуацию. И все же культура со своими основными функциями справлялась. Справлялась до тех пор, пока не возникло такое накопление разрушительных сил, действие которых способ-

но мгновенно отправить не просто одну какую-то культуру на планете, но и всю планету ввергнуть в небытие.

Во втором томе «Заката Европы» О. Шпенглер излагает уже не идею существования разных культур, как в томе первом, но говорит о противостоящих в каждой культуре двух силах или двух началах — начале «существования» и начале «бодрствования» (Spengler, 1998). Со временем эти начала предстают в истории в так называемых «прасословиях» — рыцарском и духовном. Причем, противостояние этих сословий для понимания морфологии каждой культуры весьма важно. Так, рыцарское сословие отличает привязанность к земле, почве и месту происхождения. Это прасословие, отождествляемое со стихией существования, преследует лишь одну цель — жизнь ради жизни. Вдумаемся в обозначение этой цели: в нем мы улавливаем то главное, к чему взывает любой вариант «оттепели» в истории.

Чрезвычайно глубокую интерпретацию этой мысли Шпенглера дал в своей книге «Остров Россия» В. Цымбурский (Tsyymburskii, 2007). Продолжая линию Шпенглера, Цымбурский такое мировосприятие отождествляет с «партией жизни». Эта «партия жизни» доминировала на всем протяжении истории, пока культура развертывалась в аграрной среде, то есть до начавшихся интенсивных урбанизационных процессов, до того периода, когда город стал определять историю культуры. Иначе говоря, до начала процесса, который Цымбурский вслед за Шпенглером называет «городской революцией», и которая в самых разных культурах совершается в свой положенный час. Когда этот процесс начинается, культура, в соответствии со Шпенглером, начинает трансформироваться в цивилизацию. Однако «партии жизни» в истории всегда противостояло то, что Цымбурский называет «партией ценностей», соотносимой в истории с началом «бодрствования». Эту «партию» интересует не жизнь, а возможность жизнь контролировать, в том числе, с помощью законов, оценивать ее с точки зрения каких-то идей и ценностей. Если выразиться языком Ж.-Ж. Руссо, то применительно к этой партии и можно употребить выражение «ломать народ через колено» — так французский философ критически характеризовал в свое время реформы Петра I.

Интересно взглянуть, как эти формулировки Шпенглера можно проиллюстрировать с помощью опыта большевизма. Собственно, именно носители «партии ценностей» предстают разрушителями во время революции институтов, некогда созданных представителями «партии жизни». Становление в поздней истории городской культуры способствует активизации «партии ценностей», остававшейся дотоле в тени. Согласно В. Цымбурскому, большевистская революция в России — это восхождение «партии ценностей», оттесняющей от власти «партию жизни». Причем, все это разворачивается в контексте городской революции. Этот революционный переворот, в результате которого к власти приходит «партия ценностей», Цымбурский называет «Реформацией». Кстати, в отечественной науке существует уже традиция сопоставлять русскую революцию 1917 года с Реформацией (Zhukotskii & Zhukotskaia, 2008).

Но время идет и на смену Реформации, ценности которой удавалось удерживать на протяжении нескольких десятилетий, приходит Контрреформация. Если иметь в виду историю России XX века, то этот период у нас и был назван «оттепелью». Не случайно в связи со своими идеями Цымбурский вспоминает А. Солженицына, который, призывая преодолеть идеи и наследие большевизма, говорит о необходимости возрождения той культуры, которая в России была до 1917 года и которую, как было сформулировано в одном из фильмов С. Говорухина, «мы потеряли». Так, Цымбурский пишет: «Голос Солженицына зазвучал одним из голосов русской Контрреформации, стремящейся вернуть дореформационные ценности новому горожанину, созданному большевистскими десятилетиями» (Tsymburskii, 2007, 483). По сути, речь идет о реабилитации того, что Шпенглер называет «формой», без которой культура существовать не способна. Что за всем этим стоит? Получается, что стоит «партия жизни», способная дать творческий ответ на тот вызов истории, который стал негативным результатом деятельности «партии ценностей».

Судя по всему, оттепель в России, начавшаяся с конца 50-х годов прошлого века, вновь пробудила к деятельности ту «партию», которую Шпенглер называет «партией жизни». Однако нужно заметить, что «партия жизни» без ценностей тоже

не существует, только этой ценностью является в данном случае сама жизнь, то есть то, что в свое время Ф. Ницше назвал «волей к жизни». Эта партия как раз и демонстрирует волю к жизни как самоцель. Если культура регламентирует и контролирует, и делает это при помощи «партию ценностей», то, следовательно, «партия жизни» действует от имени природы.

Спрашивается, можно ли в силу того, что эта «партия» ориентирована на свободу, а значит, на природу, утверждать, что «партия жизни» является более конструктивной и даже более человеческой? Каждая из этих «партий» обладает своими как привлекательными, так и негативными сторонами. Потому, наверное, они в истории и сменяют друг друга. Если «партия ценностей» утверждает функциональность человека, жестко его соотнося с нормами культуры, с тем «опредмечиванием духа», от которого со временем необходимо освободиться, то «партия жизни», культивируя природное, дионисийское начало, может возвращать в дикость, порождать варварское возрождение. Возникает уже не прогресс, а регресс культуры, и он по-своему закономерен. Вот эти два полюса, за которыми стоят две «партии», демонстрируют внутренний механизм функционирования культуры, который весьма близок представлениям «философии жизни».

Но это теория. Хочется задуматься, как же этот механизм функционирует в русской культуре. Для русского человека слово «оттепель» много значит. В XX веке этим словом обозначился распад сталинской империи с присущим ей вариантом «опредмечивания духа». Употребляя применительно к первой половине XX века слово «империя», мы подразумеваем под ней такую политическую систему, в которой никакого эпикуреизма быть не может. Атмосфера эпикуреизма возникает в эпоху надлома и распада империи, что и произошло в середине XX века.

Почему же «партия жизни» в России в 60-е годы XX века оказалась столь уязвимой и слабой? Дальнейшее движение истории связано с реабилитацией и поддержанием имперского начала до тех пор, пока с приходом к власти Горбачева не началась очередная волна «оттепели». Почему в истории России и не только в XX веке, но и за его пределами «оттепель» каждый раз сменяется заморозками? Видимо, это систематиче-

ское возрождение имперского начала связано с тем, что Россия как цивилизация, объединяющая множество этносов, вообще функционирует в формах империи. Империя становится судьбой России. Такое функционирование российской культуры тоже связано с традицией. Традицией византийского происхождения, которая, несмотря на выход за пределы культуры, начавшийся при царе Алексее Михайловиче в XVII веке и продолжившейся при его сыне Петре Алексеевиче, до сих пор сохраняется и бессознательно срабатывает.

Исключительностью нашего сегодняшнего периода в истории, то есть последних десятилетий, начиная с Оттепели, является то, что в России вроде бы снова начинает доминировать «партия жизни». Ведь что такое перестройка, как не активизация «партии жизни», новый вариант «выхода из культуры»? А чем иным является становление в современном мире либерального сообщества? Активизация «партии жизни» и «выход из культуры», обращение к ценностям жизни, к ценностям природы, атмосфера освобождения, наслаждения, легкости нравов, даже развращения, на которое сетовали римские блюстители морали, то есть атмосфера, которую мы связали с «эпикуреизмом», есть, на наш взгляд, основа активизации рефлексии о культуре и успехов в становлении науки о культуре. В конце концов, это и стало основой того, что Л. Уайт называет «открытием культуры».

Может быть, причина трудностей становления «партии жизни» в России объясняется неспособностью либерального сообщества по-новому организовать жизнь? Возможно, в сегодняшних условиях «партия жизни» и в самом деле оказывается способной выйти из тени, но откуда взяться составляющим ее силам? Этот вопрос поставил еще один комментатор идей Шпенглера Б. Межуев применительно прежде всего к Западу. Он пишет:

Финальные пассажи «Заката Европы», написанные в преддверии кризиса капитализма начала 1930-х сегодня звучат еще более актуально, когда, с одной стороны, всем и в самом деле «опротивела капиталистическая экономика», а, с другой, действительно «рассеялись грезы о возможности улучшить действительность с помощью Маркса. И, судя по всему, выход

из тупика будет обнаружен именно в указанном Шпенглером направлении — в утверждении или, скажем осторожнее, попытке утверждения в ситуации экономического хаоса некоей новой глобальной власти, власти тех сил, которые сохранили в себе волю к жизни. (Mezhuev, 2012, 100)

Это суждение свидетельствует о том, что реальность не подтверждает успешного возвращения «партии жизни». Тот «выход из культуры», который связан с городской революцией и, соответственно, с индустриальным или массовым обществом, как и с последствиями этого общества — бюрократизацией и тоталитарным режимом, все еще продолжается. Будем надеяться, что предыдущие и не всегда удававшиеся попытки утверждения «партии жизни» в конце концов приведут не просто к очередной «оттепели» как временной ситуации, а к окончательному выходу из изжившей себя культуры и переходу ее на новый уровень.

## REFERENCES

- Adorno, T. (2003). *Negative Dialectics*. Rus. Ed. Moscow: Nauchnyi mir Publ. (In Russian).
- Ariès, Ph. (1992). *The Hour of Our Death*. Rus. Ed. Moscow. Progress-Traditsiia Publ. (In Russian).
- Asoian, Iu., & Malafeev, A. (2000). *Discovery of the idea of culture. The experience of Russian cultural studies in the mid-19th and early 20th centuries*. Moscow: OGI Publ. (In Russian).
- Baudrillard, J. (2015). *Simulacra and Simulation*. Rus. Ed. Moscow: POSTUM Publ. (In Russian).
- Berdiaev, N. (1994a). Barbarism and decadence. In *Philosophy of Creativity, Culture and Art* (371—376). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Berdiaev, N. (1994b). Faust's dying thoughts. In *Philosophy of Creativity, Culture and Art* (376—392). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Blok, A. (1962). The collapse of humanism. In *Collected Works in 8 vols.*, Vol. 6. Moscow, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (In Russian).
- Blok, A. (1969). *Collected Works in 8 vols.* Moscow, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (In Russian).
- Fuchs, E. (1994). *Illustrated history of morals. Gallant age*. Rus. Ed. Moscow: Respublika. (In Russian).

- Golosovker, J. (1987). *The Logic of Myth*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Gumilev, L. (1992). *Ancient Russia and the Great Steppe*. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
- Huizinga, J. (1988). *The Autumn of the Middle Ages*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Huizinga, J. (2010). *Shadows of Tomorrow. Man and culture. Darkened world*. Rus. Ed. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ. (In Russian).
- Jaspers, K. (2004). *Nietzsche: An Introduction to the Understanding of His Philosophical Activity*. Rus. Ed. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ. (In Russian).
- Khrenov, N. (2018). The methodological aspect of studying the history of art: the principle of "history of art without names" in the cinematic version. In *Teoriia khudozhestvennoi kul'tury. Vypusk 16 (79-138)*. Moscow: Respublika Publ. (In Russian).
- Khrenov, N. (Ed.). (2013). *From the art of the thaw to the art of the collapse of an empire*. Moscow: Kanon-Plius Publ. (In Russian).
- Lévi-Strauss, C. (1983). *Structural anthropology*. Rus. Ed. Moscow: Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ. (In Russian).
- Madden, T. F. (2010). *An empire of trust. How Rome was building the New World. How America is building a new world*. Rus. Ed. Moscow: Progress-Akademii Publ. (In Russian).
- Merezhkovskii, D. (1994). *Aesthetics and criticism*, Vol. 1. Moscow, Kharkiv: Isskustvo Publ., SP "Folio" Publ. (In Russian).
- Merezhkovskii, D. (1995a). *L. Tolstoy and Dostoevsky. Eternal companions*. Moscow: Respublika Publ. (In Russian).
- Merezhkovskii, D. (1995b). Marcus Aurelius. In *L. Tolstoy and Dostoevsky. Eternal companions (361-370)*. Moscow: Respublika Publ. (In Russian).
- Mezhuev, B. (2012). *Political criticism of Vadim Tsybursky*. Moscow: Evropa Publ. (In Russian).
- Modestov, V. (1890). Epicureanism and Modern Interest in it. *Ruskaia mysl'*, №3, 41-57. (In Russian).
- Motroshilova, N. (2010). *Civilization and barbarism in the era of global crises*. Moscow: Kanon-Plius Publ.
- Panchenko, A. (2013). The Silver Age and the Death of Russia. In *Lectures and reports by members of the Russian Academy of Sciences at SPbGUP (1993-2013) in 3 vols*. Vol. 3. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGUP Publ. (In Russian).
- Propp, V. (1963). *Russian agrarian holidays*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU Publ. (In Russian).

- Simmel, G (1996). Crisis of culture. In *Selected works. Vol. 1. Philosophy of culture* (489-494). Rus. Ed. Moscow: Iurist Publ. (In Russian).
- Sipovskii, V. (1914). From the history of Russian thought in the 18th — 19th centuries. Russian Voltaireanism. *Golos minuvshogo*, №1, 105-132. (In Russian).
- Spengler, O. (1998). *The Decline of the West*. Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
- Tsyburskii, V. (2007). *Island Russia. Geopolitical and chronopolitical works. 1993-2006*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Van Gennep, A. (1999). *Rites of passage*. Rus. Ed. Moscow: Izdatel'skaia firma "Vostochnaia literature" RAN Publ. (In Russian).
- Walla, L. (1981). About true and false good. In *Aesthetics of the Renaissance. Anthology* (109-139). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- White, L. (1997). The Science of Culture. In *Anthology of Culture Research. T. 1. Interpretations of culture* (141-156). Rus. Ed. St. Petersburg: Universitetskaia kniga Publ. (In Russian).
- Zhukotskii, V., & Zhukotskaia, Z. (2008). *Russian Reformation of the XX century: articles on the cultural philosophy of Sovietism*. Moscow: Novyi khronograf Publ. (In Russian).

## **КРАСОТА И УЖАС В КОНТЕКСТЕ ПОСТСЕКУЛЯРИЗМА, А ТАКЖЕ ДРУГИЕ ПУТИ РЕЛИГИОЗНОГО ОПЫТА В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

**АЛЕКСАНДРА ПОЗДЕЕВА**

*Поздеева Александра Андреевна* — магистр философии, аспирант, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург, Россия

*E-mail:* alex112896@yandex.ru

В данной статье автор рассматривает два разных подхода к опыту познания сакральной сущности в эпоху постсекуляризма — с помощью чувства прекрасного, а также через переживание ужаса. Первый подход представлен концепцией итальянского философа Джанни Ватти-мо, предлагающего рассмотреть Божественную сущность при помощи эстетических категорий. Второй подход, предложенный Грэмом Харманом и Юджином Такером, рассматривает ужас как основную категорию религиозного опыта, но в то же время отличную от ужаса в концепциях секулярных теологов XX в. Данные философы обращаются к новым видам нетрансцендентных сущностей, способствующих возникновению исследуемого чувства, которые выражены в таких произведениях массовой культуры как, например, повести Г. Ф. Лавкрафта, а также в фильмах ужасов второй половины XX в. Кроме того, автор затрагивает тему влияния других продуктов массовой культуры на трансформацию религиозного опыта, к числу которых относится культовое кино, художественная литература, комиксы, мюзиклы и т.п. Также им рассмотрены религиозные механизмы, используемые продуктами массовой культурой для

привлечения новой аудитории, а также возможности данной сферы формировать мировоззрение человека.

**Ключевые слова:** прекрасное, ужас, постсекуляризм, массовая культура, Джанни Ваттимо, Грэм Харман, Юджин Такер

## THE BEAUTY AND THE TERROR IN THE CONTEXT OF POST-SECULARISM AND OTHER WAYS RELIGION EXPERIENCE IN POPULAR CULTURE

**Alexandra Pozdeeva**

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

*E-mail:* alex112896@yandex.ru

In the article author considers two different approaches to the experience of knowing the sacred in the era of post-secularism with the help of a sense of beauty and sense of horror. The first approach is considered as a part of the concept of Italian philosopher Gianni Vattimo, proposing to consider the God in the aesthetic category. The second approach, proposed by Graham Harman and Eugene Thacker, considers horror as the main category of religious experience, but at the same time different from the sense of horror in the concepts of secular theologians of the 20th century. These philosophers turn to new forms of non-transcendental entities that contribute to evoke the investigated sense, expressed in such works of mass culture as H.P. Lovecraft, as well as in horror films of the second half of the 20th century. In addition, the author involves the theme of the influence of other products of mass culture which include cult films, fiction, comics, musicals on the transformation of religious experience. He also examined the religious mechanisms used by mass culture products to attract a new audience, as well as the possibilities of this sphere to shape a person's ideology.

*Key words:* beauty, horror, post-secularism. mass culture, Gianni Vattimo, Graham Harman, Eugene Thacker

В XX веке одной из основных парадигм мышления стал так называемый секуляризм — масштабный социальный процесс, предполагавший выход разнообразных, а именно политических, общественных, экономических, культурных институтов из-под опеки религии и теологии. Он напрямую связан с таким явлением как модернизация, подразумевающая пере-

ход к единой модели функционирования общества. Как полагал известный социолог XX века, Брайан Уилсон, в процессе секуляризации религиозное мышление, как и религиозные институты, утрачивают свою значимость, отходят на периферию общественной жизни (Wilson, 1966, 14). Развитие сфер общественной жизни, как будто бы больше не связанных с религией, приводит к формированию ситуации плюрализма, а религия утрачивает свою роль в конструировании картины мира, общей для всех, становится личным делом каждого. Религиозное мышление, по мнению другого социолога, Томаса Лукмана (Luckmann, 1970), при плюрализме характеризуется капризностью по отношению как к самой религии, так и к ее выбору. Теперь представления человека о божественном и сверхъестественном могут быть любыми и ограничиваются лишь пристрастиями человека.

Теория секуляризма подвергалась критике еще во время ее расцвета, однако пик данной критики пришелся на 90-е гг. Основным лейтмотивом критики являлось указание на то, что процесс модернизации для каждой культуры идет своим путем, то есть имеет уникальный характер. Уникальность данного процесса имеет отношение к трансформации религиозных институтов и религиозного опыта. Таким образом, критика секуляризма проложила дорогу теории *постсекуляризма*, главной идеей которой является возвращение религии в публичное пространство, а также трансформация форм религиозного мышления и религиозного опыта ввиду нивелирования оппозиции сакрального и профанного. Это нивелирование способствует низвержению просвещенческого нарратива, освобождая религию от представления о ней как о единственно жесткой догматической системе. В связи с этим возникают вопросы, например: каким образом трансформируется религиозный опыт? Возможно ли богооткровение в современную эпоху?

Одним из путей познания Бога, предложенных современными теоретиками, является эстетическое чувство в противовес наполненному ужасом религиозному чувству секулярных теологов. Этих теоретиков мы и намереемся рассмотреть в данной статье. Помимо того, мы также коснемся темы

трансформации религиозной символики в продуктах массовой культуры. Данные продукты являются неотъемлемой частью эпохи постсекуляризма, эпохи, в которой мы, предположительно, находимся сейчас.

### **Чувство прекрасного как способ богопознания в концепции Джанни Ваттимо**

Говоря о взаимодействии эстетического чувства и чувства религиозного в постсекулярную эпоху, стоит обратиться к знаменитой работе итальянского католического теолога и философа Джанни Ваттимо «После Христианства» (2002). Его концепция «ослабляющего мышления» предполагает так называемый переход от эпохи метафизического объективизма и поиска абсолютной истины к эпохе интерпретаций, в основании которых лежит низведение к состоянию Ничто тех идей, что когда-то считались абсолютными и неоспоримыми. Эту эпоху Ваттимо связывает с идеями Ницше и Хайдеггера. Ницше говорил о смерти Бога, как Бога нравственного, способствовавшего рационализации человеческой жизни и необходимого лишь для облегчения жизни, словно некая высшая сущность, решающая проблемы субъекта, обращающегося к нему. Смерть Бога, как считал Ницше, позволит человеку начать жить самостоятельно и научиться пользоваться собственным разумом (к чему призывал столетием раньше Кант). Человек перестает ощущать потребность в вере в Бога и склоняется к тому, чтобы исследовать окружающий мир научным путем. Ваттимо связывает смерть Бога у Ницше с хайдеггерианским «забвением бытия»: «В философии Хайдеггера событие “завершения метафизики” обретает значение, аналогичное смерти Бога: здесь, как и там — оказывается нравственный Бог» (Vattimo, 2007, 19). И так как человек больше не нуждается в Боге для того, чтобы рационализировать свою жизнь, происходит словно бы *забвение бытия* в пользу сущего, для которого бытие всегда являлось своеобразным фундаментом.

Помимо процесса ослабления бытия ослабляется и представление о христианском Боге, что приводит к возникновению «новой религиозности». В эпоху, когда любая абсолютная

истина может быть отвергнута, вера опять может быть осмыслена как основополагающий фактор человеческих традиций. Возобновление интереса к религии связывают с открытостью к абсолютной инаковости, о которой, например, говорили протестантские теологи XX века, такие как Рудольф Отто, Карл Барт или Дитрих Бонхёффер.

Так, Рудольф Отто сформулировал понятие нуминозного — явления священного, однако «очищенного» от многочисленных коннотаций, связанных со сферами морали и рациональности (Otto, 2008, 19). Нуминозное, согласно Отто, очищено от социально-культурных представлений и речевых коннотаций, что придает ему универсальный характер. Основным фактором такого «священного» является присутствие в нем тайны, и на этом факторе основывается любая религия. Ощущение тайны, возникающее у субъекта при встрече с нуминозным, способствует дальнейшему появлению чувства одновременного *ужаса и восторга*, сливающихся в благоговении пред сокрытой божественной сущностью. Теология Барта основывается на непознаваемости Бога, который качественно отдален от человеческого субъекта и открывается ему не посредством каких-либо духовных изысканий или исследований, а только лишь как Самость, обладающая характером зова. В зове или, можно даже сказать, в слове Божьем божество показывает свою сущность. При этом, как пишет Барт, Бог однажды уже явил себя во Христе, и, выходит, что именно Христос есть слово Божье. Дитрих Бонхёффер писал о том, что нам необходимо отказаться от трансцендентного Бога, присущего Ветхому Завету, и также обратиться к Христу, эманировавшему в мир, а не пребывающему за его порогом. В этом его позиция была схожей с позицией Карла Барта, он также был согласен с тем, что только сам Бог через своё откровение к человеку, а не теологические постулаты и высказывания являются предметом веры. Однако, в отличие от того же Барта, Бонхёффер считал, что верующий человек отныне реализуется в посюстороннем мире, и существует в нем так, как если бы никакого Бога не было. Данная идея характеризует Дитриха Бонхёффера как секулярного теолога, размышляющего о том, как человечество за многие века развития постепенно вычеркнуло Бога из боль-

шинства сфер своей жизни (будь то сфера науки, искусства, политики), приобретая независимость от него. В связи с этим, пишет он, опираясь на Иммануила Канта, мир стал совершеннолетним. И в этом совершеннолетию Бонхёффер увидел возможность человека принять слово Божье, воплощенное во Христе, без посредника, а именно — религиозной интерпретации, поскольку религия, как считал данный теолог, феномен исторический, рождающийся, развивающийся и умирающий. Помимо этого, Бонхёффер касается так называемой «трансценденности Бога», которую обычно трактуют с позиций классической метафизики. Однако теолог говорит о том, что Бог хоть и трансцендентен, но это не значит, что он существует за пределами жизни верующего, а именно наоборот. В своей мольбе и молитве человек должен обращаться не к чему-то потустороннему, а должен наоборот обратиться к миру, в котором он пребывает, как это сделал Христос.

Таким образом, вышеупомянутые теологи с одной стороны настаивали на непознаваемости Бога, недоступности его человеческому разуму, из чего можно сделать вывод об отсутствии Божественной сущности как таковой. Однако в то же время они говорили о том, что, несмотря на это, Бог открывается человеку через Христа, сошедшего в человеческий мир, что делает их концепции всё же близкими к концепции Ваттимо.

Однако Ваттимо считал, что подобный Бог не является воплощенным Христом, а остается все тем же трансцендентным божеством прежних религий, «ибо он мыслится как недоступное для нашего разума основание (оно представляется даже абсурдным), но как раз именно поэтому его бытие, будучи абсолютно стабильным и завершенным, всегда гарантировано» (Vattimo, 2007, 48). Ваттимо не поддерживает позицию «новой религиозности», считая, что такой Бог не соответствует секуляризованному миру. Этот Бог жесток и устрашающ, мы не можем чувствовать перед ним ничего, кроме ужаса. Мы не можем знать о нем совершенно ничего, и нас ужасает его инаковость, невозможность его обозреть и постичь. Отсутствие каких-либо атрибутов порождает «ничтожность». Мы сталкиваемся с этой «ничтожностью», как бы намекающей на то, что у нашего человеческого мира нет основания.

Инаковому Богу Ваттимо противопоставляет свою собственную концепцию бога, воспринимаемого как *орнамент*. Такое определение бога соответствует его модели ослабленной религиозности в постсекулярную эпоху интерпретации, в которой отсутствуют как догматы, так и строго очерченные границы веры. Так, он обращает внимание на два варианта прочтения и интерпретации Священного Писания: буквальный и спиритуалистический. Состояние сегодняшнего общества таково, что Писание по большей части подвергается буквальному — «нарративному» — прочтению, в то время как его спиритуалистическое — духовное, обретаемое в откровении — значение остается непонятым или даже не воспринятым. Ослабление бытия позволяет нам обратиться к этому значению, перейти «в план духовного и декоративного, можно добавить — в план виртуального» (Vattimo, 2007, 63). Второй вариант прочтения плюралистичен, поскольку откровение для каждого человека индивидуально и субъективно, что даёт нам возможность бесконечной интерпретации, в то время как буквальное прочтение авторитарно и навязывает единственно-верное понимание священного текста. Спиритуалистическое прочтение Писания позволяет в своей множественности интерпретаций найти точки соприкосновения не только с другими религиями, но и с текущей обстановкой в социальной жизни человека, что даёт толчок к развитию постсекулярного общества. Являясь символом ослабленного мышления, такой бог понимается Ваттимо в эстетической формулировке. Бог воспринимается как свободная, независимая от человека и его социально-культурных рамок красота природы, очищенная от коннотаций. Таким образом, в противовес ужасу, являющемуся обязательной частью религиозного чувства с точки зрения даже секулярных богословов, Ваттимо интерпретирует это чувство как чувство прекрасного. Элемент красоты вызывает ощущение дружественности со стороны божества, а с нашей стороны — некой расслабленности, ведь бог уже не кажется нам ужасным и устрашающим.

Весьма схожим с концепцией Ваттимо видением Бога обладают синкретические неоязыческие сообщества, центральным объектом поклонения которых является прекрасная, друже-

ственная им природа, из которой они черпают свои силы. Их учения основываются на целом многообразии источников, большая часть из которых представляла собой трактаты западных эзотериков, многое почерпнувших из христианства, как бы далеко от него ни желали уйти неоязычники. Постмодернистская парадигма, в которой развивались данные религиозные сообщества, привнесла в них свободу интерпретации взятых ими за основу текстов, благодаря чему появились новые живые религиозные течения. Содержание их собственных текстов несколько размыто, что также дает свободу для «духовного» прочтения. Как правило, такие «природные» религии имеют дело не с трансцендентным миром, в котором пребывает ужасный абсолютно инаковый Бог, а с этим, в котором пребывает добрая природа. Они празднуют смену времен года, почитают священные места, которые называют «местами силы» и т. п. Такие неоязыческие группы, как правило демократичны и эгалитарны, у них отсутствует четкая социальная иерархия.

### ***Ужас как элемент эстетического чувства в созерцании священного***

Но так ли необходимо для наших исследований священного в наступающую эпоху постсекуляризма отсеивать категорию ужаса, якобы присущую лишь абсолютно инаковому трансцендентному Богу, который характерен, казалось бы, для концепций секулярных теологов? Не является ли ужас, помимо чувства прекрасного, также одним из элементов, составляющих чувство эстетическое? Ведь именно в этой, эстетической формулировке Ваттимо предлагает нам понимать Бога.

Для ответа на данные вопросы нам стоит обратиться к исследованиям ужаса, набирающим большую популярность в академических кругах в последние несколько лет. Для них актуальным считается обращение к художественной литературе и к фильмам ужасов, а также вещам и сущностям, абсолютно инаковым по отношению к человеку, с целью понять, как нам выстраивать знание о реальности, которая не дана по определению целиком и полностью нашему сознанию, а все наше знание о мире антропоцентрично и ограничено. Принимая во внимание возможность возникновения постсе-

кулярной ситуации, многие исследователи, например, Юджин Такер или Грэм Харман, обращаются к «священному», только это священное — далеко не иудейский или христианский Бог, которого пытались помыслить богословы первой половины и середины XX века. Это Великие Древние из произведений Говарда Филлипса Лавкрафта, отца современного хоррора и фантастики.

Так, Грэм Харман, известный представитель спекулятивно-го реализма и основоположник объектно-ориентированной онтологии, говорит в своей работе «Ужас феноменологии: Лавкрафт и Гуссерль» (2019) о том, что основной задачей философии является раскрытие структуры мира, как он есть, а мир этот весьма странен и наполнен также странными и «чуждыми» объектами (он приводит термин *weird*) (Harman, 2019, 179). В рассказах и повестях Лавкрафта люди — вовсе не хозяйева мира, в котором они проживают, они окружены некими созданиями, «чудовищами» и Богами, которые зовутся Древними. Кто-то из них совершенно равнодушен к человечеству, кто-то же наоборот — желает гибели людской расе. Встреча с ними несет невероятное потрясение для человека, безграничный ужас, а также помутнение рассудка. Харман отмечает почти-бессвязность описаний Древних, что подрывает всяческую возможность придать им определенную визуальную форму (Harman, 2019, 182). Это, на его взгляд, позволяет рассмотреть подобные существа по-кантиански. Действительно, кантианский мир ноуменов очень похож на скрытые, таинственные боги Лавкрафта, однако Харман отмечает, что последние — а именно, эти боги — суть феноменальны, так как одного факта сокрытости недостаточно. Несмотря на то, что Кант накладывает всяческие ограничения на человеческий разум, он «оставляет нас в уверенности, что конечный феноменальный мир защищен от ужаса, потому что подчинен и сконструирован нашими общими категориями» (Harman, 2019, 184). Все, что вызывает ужас, находится вне зоны человеческого опыта, в пространстве трансцендентного. Однако Лавкрафт показывает в своих произведениях, что мир человека — вовсе не мир рациональных созданий, подобных ему (а именно, человеку), и что в этом мире возможно встретиться

с невообразимыми странными существами, едва ли поддающимся описанию, вселяющими в людей священный ужас перед ними. Великие Древние, как пишет Харман, относятся к пространству, обусловленному человеческим опытом.

Итак, лавкрафтовские существа не трансцендентны, они включены в феноменологический мир человека. Они выглядят невообразимо причудливо и странно, их телам присущи удивительные геометрические формы и орнаменты, непонятные нам, что позволяет эстетически рассмотреть их как ужасных, отвратительных человеку существ. На их примере Харман показывает странность — *weirdness* — объектов философии и реального мира. Как философские тексты, сопротивляющиеся полному пониманию, содержат в себе странных «персонажей», то есть объекты, термины, на которых строится постоянно ускользающий философский концепт, наполненный противоречивыми интерпретациями, так и реальность состоит из *weird*-субстанций, которые мы не можем редуцировать до их свойств или эффектов, каковые они вызывают в других вещах (Harman, 2019, 188).

Юджин Такер называет создания Лавкрафта жизнью *богохульной* — жизнью, которая «является живой, но не должна быть живой» (Thacker, 2017, 113). Он рассматривает богохульство как живое противоречие: существа Лавкрафта, например, шогготы из рассказа «Хребты безумия» напоминают бесформенные геометрические фигуры, вязкую массу, абстрактную и безликую. Они представляют противоречие, которое можно объяснить научным путем, но в то же время оно останется предельно непостижимым. Ужас вызывает не трансцендентная сущность, а *форма жизни*, пребывающая в нашем мире, которую мы можем созерцать и при этом сказать: «Да, это воистину ужасно и отвратительно» (если только мы сможем вообще что-либо сказать при взгляде на неё).

Такер также стремится обратить наше внимание на фильмы ужасов, которые показывают монстров отличными от привычных антро- и зооморфных существ, вроде вампиров, оборотней, мумий и т. п. Последним, как пишет философ, можно дать имя (например, Дракула или Франкенштейн), поместить их в мир, где действуют нравственные и теологические зако-

ны, и уничтожить (Thacker, 2017, 137). Но становится совершенно непонятно, что делать с теми существами, которые невозможно даже назвать? Как правило, такие фильмы имеют название «Тварь» (1985 г.), «Нечто» (классический фильм 1982 г., ремейк — 2011 г.), «Сущность» (1981 г.) и т. п. Как мы можем заметить, эти существа либо неименуемы, либо именуется неименуемыми. Как пишет Такер, они являются как извращением «нормальной» природы, так и отклонением от «нормального» мышления. Если классические монстры каким-либо образом сохраняют сходство с человеком или с животным, от которого он образован, то эти по какой-то причине живые существа отличны от любого другого создания. Они могут принимать невообразимые формы, и, на наш взгляд, ужас, который они пробуждают, мы испытываем от созерцания этих форм, порождающих мысль о том, как такое может в принципе жить в нашем человеческом мире.

В обоих случаях, будь то создания Лавкрафта, или странные существа с телеэкранов, мы имеем дело с сущностями, которые претендуют на статус священного. Священного, а точнее, «нуминозного», очищенного от моральных и языковых коннотаций. Однако они суть объекты конечной реальности, причудливые, малопонятные, противоречивые, неизвестно откуда взявшиеся (как будто бесосновные), но не требующие от человека рациональной силы для их созерцания. Они находятся среди нас, подобно дружественному нам Духу, о котором писал Ваттимо. Это говорит нам о том, что и чувство прекрасного, и чувство ужаса в одинаковой степени позволяют приблизиться к получению религиозного опыта в постсекулярную эпоху — эпоху, децентрализующую как оппозицию «сакральное — профанное», так и оппозицию «прекрасное — ужасное».

### ***Эстетика массовой культуры как проводник религиозного опыта в постсекулярную эпоху***

Процесс секуляризации значительно поменял форму взаимодействия религии и культуры, представив религию как одну из сфер человеческой жизнедеятельности, наряду с политикой, экономикой и т. п. Казалось бы, религия перестала

обладать правом контроля над иными сферами человеческой жизни, хотя раньше она и являлась основой мировоззрения для того или иного общества. Однако ответная реакция на секуляризацию позволила религии, хоть и в изменённой форме, но отвоевать свои позиции. Массовая культура, развившаяся в XX веке, взяла в оборот религиозную символику и отсылки к разнообразным культам и мистическим орденам для привлечения новой аудитории, интерпретируя их на современный лад, подменяя коннотации, которые относятся к символам используемых произведениями массовой культуры конфессий. Такая подмена коннотаций позволяет доносить в более упрощённом виде евангельские и прочие религиозные сюжеты и идеи до массового сознания, упрочнять их, а также популяризировать.

Так, например, в классическом произведении детского фэнтези «Лев, колдунья и платяной шкаф» (1950 г.) Клайва С. Льюиса переплетаются как христианские мотивы, так и скандинавская, греческая и другие мифологии. Один из главных героев, правитель волшебной страны Нарнии, лев Аслан, жертвующий собой, символизирует распятого Иисуса Христа, Джадис — главная злодейка произведения, сочетает в себе образы Дьявола и Понтия Пилата, позволившего евреям распять Христа. Ещё одно классическое фэнтези-произведение, известное во всём мире, а именно «Властелин Колец» Дж. Р. Р. Толкина, также наполнено христианскими аллюзиями. Так, например, историк церкви и один из основателей Толкиновского Общества Санкт-Петербурга, Павел Парфентьев, в своей книге «Эхо благой вести: Христианские мотивы в творчестве Дж. Р. Р. Толкина» (2004 г.) внимательно разбирает данную трилогию в поисках библейских отсылок. Особенно его интересует образ волшебника Гендальфа, в котором он видит и образ преобразившегося на горе Фавор Христа перед тремя своими учениками — Петром, Иоанном и Иаковом. Словно Иисус перед будущими апостолами, Гендальф появляется в белых одеяниях (уточним, что до своей «смерти» он носил серые одеяния) перед другими тремя героями трилогии — Арагорном, Леголасом и Гимли (Parfent'ev, 2004). Парфентьев также связывает образ Гендальфа с образом ангельского посланника из Ветхо-

го Завета, а именно с образом Рафаила, архангела, который, приняв человеческий облик, под чужим именем помогает юноше в Книге Товита (Парфентьев, 2004). Но одним из самых ярких примеров, пожалуй, стоит считать знаменитый мюзикл Эндрю Ллойда Уэбера «Иисус Христос супер-звезда» (1970 г.), в котором Иисус предстаёт как бунтарь и противник системы, что легко можно перевести в современные реалии и установить в сознании молодого поколения образ Христа как своеобразного борца за справедливость в условиях тоталитаризма и диктатуры.

Данная тенденция может поспособствовать новому выражению религиозности, а также отлично выполняет функции, лежавшие ранее на религии, а именно: социальную, интегрирующую и мировоззренческую. Однако популяризация использования религиозной символики и риторики в произведениях массовой культуры находит негативный отклик со стороны консерваторов и традиционалистов, считающих такую трактовку религиозных сюжетов и использование символов неприемлемыми действиями, что указывает на обратную сторону этого явления.

Кроме того, произведения популярной культуры способствуют возникновению нового мифотворчества, есть примеры, когда фильмы или книги порождают собственную религию. Одним из наиболее ярких религиозных течений является джедаизм, основанный на знаменитой франшизе Джорджа Лукаса «Звездные войны». В основе их учения лежит некая Сила, которая хоть и не является трансцендентным Богом, но существует повсеместно, окружает каждое живое существо, пребывает в них и объединяет всю вселенную. Джон Капуто утверждает, что «структура религиозных традиций просматривается в «Звёздных Войнах» более, чем отчётливо, но при этом она освобождена от оппозиций классического теизма, таких как материя и дух, тело и душа, естественное и сверхъестественное, земля и небо, время и вечность» (Caputo, 2014, 133-134).

Ещё одним интересным религиозным движением является Дудеизм. Дудеизм — это религия, учение которой основано на жизненной философии главного героя фильма «Большой Лебовски» (1998 г.) по прозвищу Чувак (англ. Dude, отсюда

и название религии — Dudeism). Последователи данной религии отмечают, что хоть она официально была сформирована недавно, но на протяжении многих тысяч лет существовала в других формах. Самой ранней её формой, как свидетельствует официальный сайт дудеистов, является ранний даосизм. На протяжении многих веков данное учение проходило через разные формы: буддизм, христианство, суфизм и даже джон-леннонизм. Основная идея вероучения заключается в сложности и скоротечности, а следовательно, бренности человеческой жизни. У жизни нет какой-либо определённой конечной цели, поэтому вместо того, чтобы метаться в поисках вечной истины, последователи данной религии предлагают прервать суету и наслаждаться маленькими радостными событиями, которые просто случаются, будь то встреча с друзьями, игра в боулинг, вкус овсяной газировки во рту (данные примеры являются отсылками к фильму «Большой Лебовски»). Главное, считают приверженцы Дудеизма, оставаться верным себе и тем, кто тебя окружает.

Многие фильмы, породившие разнообразные религии, уже давно возведены в статус культовых. Определить, что из себя представляет культовое кино, несколько сложно. Но, как отмечает Александр Павлов, философ и исследователь кинематографа, культовым кино можно назвать такое кино, которое постоянно фигурирует в «дискурсивном поле культа», то есть признаны культовыми в медиапространстве, в научных кругах, присутствуют в списках культовых. На эти фильмы часто делают отсылки и оммажи в других произведениях. Кроме того, такие фильмы достаточно сложно классифицировать. Статус «культового» получают и фильмы категории В, и авторское кино, голливудские блокбастеры (Pavlov, 2019, 22-24). Статус культовости в современной массовой культуре, разумеется, распространяется не только на фильмы. К такому относят и авторов литературных произведений (например, Г. Ф. Лавкрафт, о чьих рассказах шла речь в предыдущем параграфе данного исследования, давно признан культовым автором), сериалов, мультфильмов, комиксов, а также их восточных, а если быть ещё точнее, японских вариантов — аниме и манги.

Наверное, одним из наиболее культовых и самых талантливых японских мангак (мангака — художник, создающий мангу) можно назвать Хирохико Араки, автора прогремевшей на весь мир манги «Невероятные приключения Джоджо» (1986 — настоящее время). Манга (а вместе с ней и аниме-адаптация, вышедшая в 2012 году), состоящая из восьми частей, повествует о приключениях нескольких поколений семьи Джостаров, которые сменяются от части к части. В основе персонажей первой части лежат образы героев боевиков 80-х годов, отличавшихся атлетическим телосложением и благородным нравом, однако тенденции с течением времени меняются, и в каждой новой части мы встречаем героев, культура и манера поведения которых соответствует приметам того времени, когда автор рисовал ту или иную часть. Кроме того, каждая часть выполнена в своем жанре: первая часть — это драма с элементами мистики и ужасов, вторая — боевик, третья — дорожное приключение и т. д. Ещё одной причиной небывалого успеха данного произведения, помимо смелого художественного шага в виде постоянной смены главных героев (в конце шестой части он пошел на отчаянный шаг — прервал род Джостаров и перезапустил Вселенную, а следующую часть начал в альтернативном мире), являются многочисленные отсылки к явлениям высокой и массовой культуры. Это и отсылки к картинам и скульптурам эпохи Ренессанса, к религиозным сюжетам, к знаменитым поп- и рок-музыкантам (а также, к их песням и альбомам), фильмам, модным брендам, а также к научным и философским теориям. Всё это отражено в именах (например, значительная часть имён героев пятой части манги — это названия блюд и продуктов на итальянском языке), во внешнем виде персонажей (главный антогонист четвертой части выглядит как Дэвид Боуи), а также в ситуациях, в которые попадают эти персонажи. Масштабный культурный код, заложенный Араки в своем произведении, позволил ему найти поклонников по всему миру. В конце концов, данная манга вобрала в себя столько отсылок, что ссылаться уже начали на неё, и не только в художественных произведениях. Так, например, бренд Gucci дважды проводил коллаборацию с Араки в 2011 и в 2013 годах, в первый раз организовав выставку

в Токио, а во второй — совместно оформив витрины семидесяти бутиков данного бренда по всему миру. В 2009 году работы Араки и ещё четырёх художников комиксов выставлялись в Лувре. Неудивительно, что фанаты данной манги, каждый раз, когда видят чью-то позу (странные позы, в которые встают герои манги, — одна из важных особенностей этой манги) или костюм, напоминающий им знакомого персонажа, спрашивают: «Это отсылка к Джоджо?».

Как уже было сказано выше, «Джоджо» пестрит многочисленными отсылками, в том числе и отсылками к религии. Так, например, сюжет пятой части можно отдалённо трактовать как сюжет Евангелий Нового Завета. Главный герой, Джорно, сын одного из ключевых персонажей первых частей Дио (ит. Dio — Бог), противостоит боссу мафии по имени Дьяволо. Джорно всякий раз показывает свои «чудесные способности», которые заключаются в трансформации предметов из неживого и живое, а также излечении, а в конце, чтобы победить босса, пронзает себя «волшебной» стрелой (которую, в принципе, можно трактовать как копье Лонгина) и получает ещё большую силу. В шестой части, весьма эсхатологической, тюремный священник по имени Энрико Пуччи, в молодости бывший другом (на момент шестой части покойного) Дио желает перезапустить Вселенную, чтобы «достичь рая». Раем он называет следующую Вселенную, в которой каждое живущее существо помнит обо всех событиях, случившихся с ним в прошлой жизни, и, таким образом, способно в новом воплощении предотвратить свою смерть. Но для этого Пуччи приходится устроить настоящий конец света. Сюжет же седьмой части вертится вокруг так называемого «святого трупа», тела Иисуса Христа, за которым охотятся все основные персонажи данной части, так как части этого тела способны наделять людей необычными способностями, а если собрать его полностью, то святой труп благословляет его владельца и землю, на которой он находится. Также известно, что данное тело является уникальным, единственным в своем роде, и существует лишь в одном измерении в мультивселенной, тем самым делая мир, в котором происходят события седьмой части, «корневым измерением».

Культовым произведение также делают его фанаты. Александр Павлов пишет о том, что религиозность фанатов того или иного произведения проявляется в ритуальном характере их действий. Так, например, фанаты франшизы Джорджа Лукаса каждый год 4 мая празднуют день Звёздных Войн. Эта дата выбрана из-за знаменитой фразы, постоянно звучащей в фильмах франшизы “May the force be with you” (рус. «Да пребудет с тобой Сила»), которую фанаты обыгрывают как “May the fourth be with you”, где (англ. “may” — май, “fourth” — четвёртый). Праздник отмечается фанатами по всему миру и весьма массово: организовываются костюмированные шествия, устраивается шоу-программа, и, конечно же, люди пересматривают любимую кино-эпопею. Фанаты «Невероятных приключений Джоджо» часто встают в необыкновенные позы своих любимых персонажей на многочисленных фестивалях, посвященных японской анимации. Кроме того, стоит отметить, что такие культовые вещи, будь то фильм или комикс, собирают огромную фан-базу по всему миру, объединяя людей с разных концов света, вне зависимости от расы, пола, возраста и т. п., и тем самым выполняет социальную и интегрирующую функции. Создатели часто представляют объект идеализации сообществ, созданных на основе их произведений, и должны сохранять образ эстетически и морально совершенных существ, так как к ним приковано внимание медиа, являющихся одним из основных толкователей социальной реальности в условиях современности. Отклонение от принятых в сообществе норм и представлений рушит образ абсолютного и прекрасного существа.

Таким образом, можно сказать, что произведения массовой культуры способствуют созданию нового религиозного опыта. Их создатели часто воспринимаются как объекты поклонения, фанаты используют различные ритуалы для подтверждения статуса принадлежности к определённой фан-базе. Также мы выяснили, что массовая культура пропитана религиозной символикой и риторикой. Не стоит оценивать данный эффект в негативном ключе, поскольку таким образом происходит процесс социализации и интеграции молодого поколения, а также закрепление в сознании определённых

идеалов, на которые человек станет равняться. Кроме того, мы не хотим сказать, что массовая культура становится сама по себе новой религией, скорее, она использует религиозные механизмы и методы для привлечения новой аудитории и обеспечения известности своих продуктов, заполняя то место, которое в досекулярную эпоху занимала религия в умах и сердцах людей.

Как можно заметить, эстетика действительно играет большую роль в формировании религиозного опыта в эпоху постсекуляризма, когда религия, считавшаяся пережитком прошлого, вновь возвращается в публичное пространство. Именно эстетическое чувство в разных его проявлениях (будь то ощущение прекрасного или ужасного) позволяет рассмотреть божественную сущность под новым углом, когда она оказывается в зоне человеческого опыта, выходя из пространства трансцендентного. Божественная сущность воспринимается как феноменальный, присущий нашему миру объект, который можно созерцать и с которым возможно взаимодействие. Показательным примером таких взаимодействий являются сущности из литературы, фильмов ужасов и других произведений массовой культуры. Кроме того, эстетика массовой культуры также является своеобразным проводником современного религиозного опыта постсекулярной эпохи, что делает её отличным материалом для более подробного дальнейшего анализа.

## REFERENCES

- Harman, G. (2019). On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl. *Logos*, 5 (29), 177-202. (In Russian).
- Капуто, Д. (2014). Religion in "Star Wars". *Logos*, 5 (101), 131-140. (In Russian).
- Luckmann, T. (1970). *The Invisible Religion: The Problem of Religion in Modern Society*. London: Collier-Machmillan.
- Otto, R. (2008). Sacred. Rus. Ed. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet Publ. (In Russian).
- Parfent'ev, P. (2004). *Echoes of the Good News: Christian Motives in J.R.R. Tolkien*. Moscow: Tolkinovskoe Obshchestvo Sankt-Peterburga Publ. (In Russian).

- Pavlov, A. (2019). Hyperreal Religion, Lovecraft and Cult of "The Evil Dead". *Gosudarstvo, religii, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, 3, 12-40. (In Russian).
- Thacker, E. (2017). *Horror of Philosophy Vol. 1. In the Dust of This Planet*. Rus. Ed. Perm': Hyle Press. (In Russian).
- Vattimo, G. (2007). *After Christianity*. Rus. Ed. Moscow: Tri Kvadrata Publ. (In Russian).
- Wilson, B. (1966). *Religion in Secular Society: A Sociological Comment*. London: Watts.

## ЭСТЕТИКА ФЛОРИСТИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

ЕКАТЕРИНА БАРКОВА

*Екатерина Валериевна Баркова* — кандидат философских наук, доцент кафедры социально-культурных технологий Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия  
*E-mail:* barkova\_katya@bk.ru

В данной статье автор анализирует эстетические аспекты культуры повседневности современного города, акцентируя внимание на вопросах соотношения естественной и искусственной среды, взаимодействия и развития природного и рукотворного, а также их включенности в коммуникативные потоки повседневности. Особое внимание уделяется эстетическому наполнению пространства повседневности, которое связано с различными воплощениями образов цветов и природных материалов и играет в пространстве современного города не только эстетическую, но и экологическую роль, а также актуализирует утраченные духовные смыслы. Акцентируется внимание на проблеме эстетически и экологически сбалансированной среды, бионической теме, эко-реконструкции. Выдвигается тезис о том, что современная флористика как форма эстетической практики, с одной стороны, возвращает людям утраченную причастность к природе и помогает структурировать пространство, обеспечивая оптимальное соотношение природных и искусственных компонентов среды. С другой стороны, она в своей деятельности использует, в том числе «язык цветов», который в пространстве современного города представляет собой особую форму эстетической коммуникации.

*Ключевые слова:* культура повседневности, эстетика повседневности, эстетическая практика, флористика, флористический дизайн, «язык цветов», пространство современного города, коммуникативные потоки, эко-эстетика, эко-реконструкция

## **AESTHETICS OF FLORISTIC DESIGN IN THE CONTEXT OF COMMUNICATIVE STRATEGIES OF THE MODERN CITY**

***Ekaterina Barkova***

PhD in Philosophy, Associate St. Petersburg University of Humanities and social Sciences, Russia

*E-mail:* barkova\_katya@bk.ru

In the present paper the author analyses the aesthetical aspects of daily-life culture of the modern city focusing attention on the problems of relationship between the natural and artificial environments, interaction and development of natural and artificial components as well as their incorporation in communicative daily flows. Much attention is given to aesthetic filling of daily-life space that is connected with different embodiments of flowers and natural materials images. In the modern city space it plays not only aesthetic but ecological role, also promoting the reconstruction of the lost spiritual senses. The problem of aesthetically and ecologically balanced environment, bionic topic and eco-reconstruction have also received a particular consideration. In conclusion, it is advanced that the modern floristics as a form of aesthetic practice, on the one hand, gives back to mankind the last connection with the nature and helps to build such a space structure that will provide the best compromise between the natural and artificial environments components. On the other hand, in its activity, floristics uses, among others, the “flowers language”, that represents the particular form of aesthetic communication in the modern city space.

*Key words:* everyday culture, aesthetics of everyday life, aesthetic practice, floristics, floral design, “language of flowers”, space of a modern city, communication flows, eco-aesthetics, eco-reconstruction

В настоящее время свойственное человеку стремление к красоте и совершенству выразительно проявляет себя в культуре повседневности — в эстетике самых привычных форм и вещей. Современный человек существует в пространстве постоянно развивающихся информационных технологий и, как следствие, соразмерных им коммуникативных практик. Значимые

акценты его жизненного пространства все более смещаются с реального в виртуальное измерение. Потому особенно остро звучит вопрос о стратегиях конструирования жизненного пространства современного человека, создания в нем эстетически значимых форм, которые воплощают в себе все то, что соответствует его привычкам, традициям, идеалам.

В повседневном пространстве современного города есть острая потребность в обращении ко всему, что связано с природой, как к истоку и основанию человеческого бытия. Но у городского жителя не всегда есть возможность быть в непосредственной близости к природным ландшафтам. Вместе с тем, именно это обстоятельство побуждает все чаще обращаться к природным и экологическим основаниям человеческого.

Данная проблема перекликается с различными аспектами экологической эстетики, а также оказывает влияние на самые различные эстетические практики и проявляет себя в предметном формотворчестве, модных тенденциях, в различных дизайнерских практиках, в том числе, информационно-ориентированных. Средовое проектирование реализует себя в опредмечивании утилитарных и духовных потребностей человека. Создавая вещную среду в процессе своей жизнедеятельности, человек постепенно наделяет ее разнообразными духовными смыслами. В результате формотворчества он являет вокруг себя свой особенный мир вещей, созданный и организованный в соответствии с собственной волей, желаниями, потребностями, вкусом, представлениями о духовном и прекрасном.

Сегодня возникает и развивается множество экологических и природоориентированных урбанистических проектов, которые направлены на решение проблем соотношения естественного и искусственного, природного и рукотворного. Актуальные технические возможности создают предпосылки для нового эколого-эстетического видения, осмысления городской среды, учитывающие коммуникативные потоки повседневности. Эти проекты открывают неограниченные перспективы и для развития флористики, предоставляя ей пространство для многообразного флористического наполнения.

Флористика, флористический дизайн воплощает в себе потенциал эстетического освоения повседневного пространства

в соответствии с потребностью и желанием быть ближе к природе, к прекрасному в ней. Вместе с тем флористический дизайн также реализует себя в коммуникативном пространстве современного города, поскольку так или иначе, флористическая композиция призвана производить определенное впечатление, и может выполнять миссию невербального посредника, проявлять себя как «готовая», «устоявшаяся» форма коммуникации. Как произведение дизайна флористическая композиция может существовать в системе координат как высокой, так и массовой культуры: в системе высокой культуры и хорошего вкуса она стремится к содержательной оригинальности и «утонченности», в контексте массовой культуры может быть ориентирована на более приземленные приоритеты «массового вкуса».

В современном мире становится очевидным, что новые, в том числе информационные, технологии могут привести к невосполнимой утрате чего-то очень важного в нашем жизненном пространстве. Но эстетический опыт не может быть автономен ни от технологического развития, ни от социально-культурных, экономических, политических отношений. Средства массовой информации и коммуникации, подчиняясь рыночным и политическим стратегиям, создают условия и предпосылки для массовой «потребительски-культурной» индустрии.

Средствами социально-культурных технологий конструируется «новая реальность», которая апеллирует к потребительским массовым вкусам и реализует себя через различные социально-культурные практики, коллективные действия, многие из которых подобны карнавалу или мистерии. В постановке и реализации последних значительную роль играют цветы и флористические композиции, поскольку они создают яркие и доступные по восприятию на разных уровнях эстетической культуры эстетические и художественные образы. Флористическое оформление различных мероприятий гармонично входит в общее решение интерьера, подчеркивает основную мероприятия, его миссию, соответствует стилистике и содержанию. Оно заранее согласовывается с организаторами в плане концепции художественного оформления, соот-

ветствия основной теме по цвету, форме, фактуре, материалу. При оформлении различных мероприятий художественной концепции уделяется особое внимание. На первый план здесь выходят ассоциации, образ должен максимально соответствовать идее конкретного события — это может быть торжественность, трогательность, возвышенность или безудержное веселье. Таким образом, творчество современных дизайнеров-флористов вовлечено в орбиту социально-культурных практик и технологий и в то же время обращено к самому человеку, к его возможностям, потребностям. Все это определяет расстановку ценностных акцентов в системе взаимодействий природного и искусственного, ориентируясь на высокое искусство или же на мир повседневности.

Следует отметить, что поиск «высоких» смыслов также попадает в зону интересов идеологии общества потребления, где эстетическое становится неким социальным маркером. Флористический дизайн здесь выступает как некое символическое или «магическое» очерчивание пространства, поскольку, как уже было сказано ранее, в повседневном пространстве городской среды возникает все больше возможностей для опредмечивания воображаемого, воплощения самых смелых проектов и замыслов (Suvorov, 2018, 214). Возрастает интерес к интерпретации своеобразия эстетических форм, к средствам их выразительности, к возможности проявления внутреннего и скрытого во внешнем. Все это находит отклик и свое выражение в различных формах предметно-пространственной городской среды, ее «зеленой» архитектуре, объектах флористического дизайна.

Современный человек оценивает и потребляет все больше не вещи и услуги, а знаки и символы, где реальное подчиняется чувственности и игре воображения. Информационные технологии в значительной степени способствуют этому. В игры чередования знаков вовлечены различные культурные феномены — мода, дизайн, декоративно-прикладное искусство, флористика. В условиях непрерывного развития информационных технологий маркетинговые коммуникации сами способны изменять или создавать социальные отношения или структуры, поддерживать их функционирование, тем самым

создавать и продвигать ценности, смыслы и образцы поведения (Baudrillard, 2000, 136).

На примере присутствия флористических образов в рекламных сообщениях, в крупных рекламных кампаниях, в социально-культурных акциях можно проследить, как, благодаря семантике знака, обладание желанной вещью приобретает дополнительную значимость, а само приобретение вызывает особенное чувство удовольствия, вызываемого не «полезностью» вещи, но самим фактом ее приобретения. Искусство презентации часто использует образы цветов, добавляя к информативному сообщению чистое эстетическое удовольствие, связанное с восприятием красивой формы. Это дополнение относится к совершенно специфическому опыту, который мы можем назвать «опытом души», а следовательно, представляемый продукт воспринимается нами более «душевно», близко. Например, образы цветов в рекламных сообщениях определенным образом воздействуют на нас, доставляют визуальное удовольствие, тем самым помогают как бы «открыть душу для знакомства». Таким образом, при помощи флористического оформления можно также манипулировать потребностями, построенными на неосознанных психологических устремлениях личности. При оформлении витрин часто используются флористические образы и композиции как элемент общего стиля. Они могут тактично намекать на правильность выбора покупателя соответствующей марки, его стиль и хороший вкус.

Эстетизация предметной среды раскрывает свой универсальный характер в проявлении все более усиливающихся тенденций стремления к сверхкомфорту как результату эстетического и экологического проектирования жизненной среды. Сверхкомфорт здесь мыслится как не только функциональный, но и эстетико-психологический комфорт в согласованности с символическим и культурно-духовным наполнением. Эстетика флористической композиции подчеркивает и усиливает присутствие особого рода чувственности, основанной на гармонии эстетического и функционального, а точнее говоря, комфортного. Достигнутая гармония воспринимается как результата жизни, итог накопленного опыта, соединяя в себе представления как о прекрасном, так и о добром.

Темп современной жизни диктует необходимость в неких «готовых формах общения», соответствующих определенной коммуникативной ситуации. Одной из таких форм, несомненно, является имидж, проявляющийся во внешнем облике человека, его костюме, манере держаться и вести себя. Имидж как сложноорганизованный поведенческий текст может многое рассказать о человеке без слов, избавить от многих уточняющих вопросов. Флористический этикет часто выступает в согласованном единстве с имиджем, он так же представляет собой некий символический язык, играющий важную роль в создании благоприятных коммуникативных ситуаций. В некоторых случаях он может заменить или усилить вербальное общение, так как восходит к национальным традициям разных культур и народов и издревле играет роль особого «языка». В то же время эстетическое удовольствие и особое эмоциональное состояние, вызываемое созерцанием цветов, способны вызвать в человеке ощущение гармонии с окружающим пространством, что благоприятствует более продуктивной коммуникации.

Сегодня можно видеть, как флористическое оформление, выполненное в определенном заданном стиле, становится неотъемлемой частью имиджа компании. Поскольку одной из задач имиджа является целенаправленное воздействие на общественное мнение, можно видеть, как имидж выступает в роли особого позитивного и привлекательного коммерческого продукта и, создаваясь для определенной целевой аудитории, содержит в себе особый культурный «код». Современный имиджевый продукт рассчитан на несколько уровней понимания и интерпретации по «принципу двойного кодирования». Эстетическое послание средствами флористического дизайна раскрывает себя в эстетике рекламных сообщений, а также в формах предметно-вещной среды, обращенной к пониманию многомерной миссии современного дизайна. Флористический дизайн позволяет избирательно и вместе с тем толерантно преподнести коммуникативную ситуацию, в то же время язык цветочного этикета может оказать определенную помощь в избегании разного рода конфликтных ситуаций. В итоге флористика на эстетическом, чувственном, подсознательном уров-

не предлагает человеку в пространстве современного города необходимую степень свободы самовыражения.

Высокий уровень развития всех видов современного искусства обусловил удивительную выразительность художественной работы с цветами не только на уровне презентации флористики как декоративно-прикладного искусства в пространстве галереи и художественной выставки, но и в пространстве интерьера повседневной жилой среды. Современный дизайнер-флорист обладает пространственным «дизайнерским мышлением», выражающимся в свободном владении объемами, умении экспериментировать с конструкциями, соединять различные материалы и предметы, их части с друг с другом в любых сочетаниях. Современные объемные пластично-конструктивные флористические работы имеют много общего с художественным конструированием, базирующимся на общепринятых закономерностях, свойствах и средствах композиции, характерных для изобразительного прикладного искусства. Таким образом, у современного дизайнера есть возможность реализовать всю широту образного мышления и воплотить любые самые смелые замыслы на уровне повседневного интерьера. Здесь раскрывается широта мышления дизайнера, его чувство стиля, воображение и художественный вкус, умение выбирать из всего многообразия формы самый правильный и выразительный вариант. А флористический материал является тем материалом, где значительно выражена тенденция к ассоциативности, свободной игре фантазии. Декоративные композиции воздействуют на зрителя выразительностью форм, цветовых соотношений, фактур растительных материалов и, в то же время, позволяют создавать и преобразовывать его повседневную реальность посредством природных форм и материалов. Работая как над интерьерными, так и над независимыми композициями, художник-дизайнер ставит перед собой задачу найти некое образное решение. Например, он может создать в жилой среде мини-ландшафт из сочетания горшечных растений. И тем самым, создавая миниатюрные ландшафты и пейзажи, он вносит в интерьер «кусочек природы», не слепо копируя природу, а создавая некую иллюзию пейзажа.

Таким образом, флорист-дизайнер как художник выражает свое отношение к природе, свое настроение и творчески преломляет натуру, находит степень переработки живой формы, не теряя при этом конкретного ощущения реальности. Он создает неповторимый внешний облик жилой среды, внутреннее убранство помещений, подбирает стиль домашней утвари, чем в некоторой степени воспроизводит и воссоздает в ней самого себя. В процессе своей творчески и эстетически ориентированной деятельности человек находит свой «способ бытования» (Lola, 2011, 8). Творчество самого дизайнера неразрывно связано с его личностным восприятием и эстетическим переживанием действительности, осознанным или подсознательным анализом социальных проблем и противоречий. В его творениях может раскрываться его видение окружающего его мира или, напротив, он получает возможность уйти от различного рода социально-культурных проблем и противоречий, скрыть свое лицо за некой стилистической направленностью созданного им образа. И в то же время вещный мир может рассказать о своем творце гораздо более, чем сам человек может рассказать о себе, поскольку сама форма вещи часто становится воплощением и носителем особого эмоционально-духовного содержания.

Недосказанность и ассоциативность флористического материала позволяет вызвать творческую активность созерцателя, заставить его сопереживать, осмысливать тему, позволяет почувствовать образный строй работы, ее символизм. Творческий процесс осознания и переработки материала, его новизна может быть скрыта в необычном и непривычном флористическом и природном материале. Таким образом, эстетически организованное средствами флористического дизайна пространство не только позволяет творчески ощутить полноту жизни, но и способствует развитию коммуникативной ситуации, где можно проследить социально-психологические особенности быта, образа жизни, ценностные ориентации определенной социальной группы. Посредством выразительных возможностей материала, таких как фактура, цвет, свет и т. п. дизайнер может создавать особое эмоционально-чувственное состояние, а также побуждать к самовыражению и творчеству, расшатывая привычные шаблоны и схемы обыденного восприятия.

Эстетическое переживание выступает как необходимое условие поиска смыслового пространства жилой среды, где могут реализовать себя эстетические идеалы, мечты и ожидания. Современное жилое пространство может вместить в себя все многообразие современного мира, и в то же время ассоциации с растениями и цветами были сформированы в течение многих веков. В сознании современного человека они также закреплены за определенными темами и сюжетами. Люди всякий раз искали в цветах некий «духовный смысл» и каждый цветок имеет в жизни общества свою длинную, драматичную, иногда противоречивую историю (Basmanova, 2010). Современные исследователи отмечают, что в настоящем восприятие цветов значительно грубее, оно утрачивает свою философичность, многозначительность, однако в современной практике флористического дизайна флористические композиции могут значительно изменять пространство и исправлять его дефекты.

Объекты флористики и флористического дизайна представляют собой концептуальное единство природного и рукотворного, которое учитывает особенности индивидуального вкуса, личностных особенностей и пожеланий, именно поэтому они способны открыть душу того, для кого они предназначены. Благодаря флористическим инсталляциям самый простой или скромный интерьер может неузнаваемо преобразиться в интересный для прочтения, интерпретации текст. Флористика превращается в искусство общения с цветами, обращенное к чувствам и эмоциям человека. В своем творчестве флорист опирается не только на эстетический и художественный вкус, знание особенностей растительных материалов, актуальных направлений, тенденций, трендов и культурных традиций, но и на систему культурных ценностей, предпочтений, этикета, поведенческих норм. Гармония созданной им композиции выражает естественное единство человека и природы, причастность к природным циклам и изменениям, происходящим в природе.

Современная флористика включает в себя традиции европейской цветочной аранжировки: английской, французской, немецкой, голландской, скандинавской и т. д., а также наследие восточных искусств составления цветочных композиций.

Она актуализирует внимание к повседневному как привычному и близкому и стимулирует потребность в содержательном изменении формотворчества от официального к повседневному, от строгих функциональных форм в дизайне одежды, интерьере к формам привлекательно-соблазняющим. Посредством флористического наполнения восприятие жилого пространства меняется в сторону повседневного как комфортного.

В настоящее время прослеживается стремление к проектным решениям пространства повседневности, соответствующим функциональному принципу, который предполагает пересечение официального и частного, взаимопроникновение общественно-деловой, художественно-культурной и повседневной сфер. И здесь пространство интерьера может быть организовано всего одним элементом — флористической композицией, которая привлечет взгляды и обратит на себя внимание, связав в гармоничное единство все предметы обстановки, несмотря на то, что она, по сути, является дополнительной и второстепенной по отношению к общему решению интерьера. Современное жилое пространство может также принимать вид функционального зонирования, где, к примеру, одно помещение естественно «перетекает» в другое, без всяких дверей, условно выделяясь широкими проемами, расстановкой мебели или внутренними перегородками, которые также все чаще заменяются зонами зимних садов, зелеными зонами, живыми шпалерами, инсталляциями из камня или песка с включением в них света и воды, а кроме того, это может сопровождаться определенными звуковыми и ольфакторными впечатлениями, ощутимым микроклиматом, например, прохладой. Цвета природных материалов изменяют ощущение высоты, формы, объема пространства. Например, масштабность «живых» шпалер может внушать величие или, напротив, чувство уюта и комфорта, которые соизмеримы с самим человеком.

Основными элементами современного интерьера, несомненно, являются мебель, оборудование, система освещения — естественного и искусственного, предметы декоративного убранства. Вместе с тем в пространство повседневности стремительно интегрируются достижения информационных

технологий, и в настоящее время они уже воспринимаются на уровне привычного и обыденного. Проекты «умных домов» давно стали реальностью, в которой возможно моделировать не только физические изменения среды, но изменять ее физические параметры и эстетические характеристики, и даже поддерживать связь с другими «умными домами» в единой коммуникационной системе. Концепция такого «дома» предполагает не только вариативность среды, которая адаптирует свои параметры, реагируя на изменение внешней среды, но и «рефлексирует» на психофизические параметры своих владельцев, оказывает на них влияние. Таким образом, оформление интерьера — это всегда очень интересная, ответственная и сложная задача, где дизайнеру необходимо очень внимательно и требовательно относиться к своей работе, особенно если она из флористического материала. Успех оформления любого интерьера зависит от того, насколько индивидуально решается вопрос с использованием различных декоративных элементов, и в то же время дизайнер придерживается определенных устоявшихся правил и канонов, следует модным тенденциям. Работы из флористических материалов должны гармонично входить в интерьер, создавать с ним единый ансамбль, общее стилевое решение, конкретную архитектурно-пространственную среду, цветовую, фактурную перекличку, уважение к историческому стилю, учитывать характерные особенности — все это определяет его общее художественное решение.

Таким образом, проблемы соотношения и взаимодействия естественной и искусственной среды актуализируют различные аспекты средового проектирования, которые соответствуют в дизайн-проектах системе природа—человек—вещь. При этом они акцентируют проблемы ответственности и духовной зрелости человека-творца в условиях современного общества потребления. Эстетизация повседневного пространства жилой среды посредством обращения к природным образам и материалам является результатом осмысления возможности достижения гармонии между человеком и природой. В поиске утраченной целостности внешнего и внутреннего мира человека, она становится актуальным средством восстановления психоэмоционального пространства личности.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что флористический дизайн является одной из современных форм философского и эстетического осмысления вхождения образа природы в повседневную среду. Флористика как направление декоративно-прикладного искусства, участвуя в концепциях дизайна пространственной среды, придает им экологическое и нравственное измерение. В своей эстетической практике флористика и флористический дизайн используют живые растения и природные материалы как часть природы, которая, не являясь частью художественной традиции, всегда вписана в определенный культурный контекст, поскольку отношение к цветам всегда было насыщено культурными, эстетическими и порой мистическими смыслами. Цветы олицетворяли связь человека с миром прекрасного, служили источником вдохновения и душевного равновесия. Внесение растительных элементов в пространство жилой среды решает такие задачи, как приведение к общему знаменателю утилитарных и эстетических принципов, гармонизации и улучшения качественных характеристик жилой среды, цветовых решений, ольфакторных характеристик, психоэмоционального состояния человека. Цветочные ароматы, запахи свежести и природной чистоты также несут в себе символическую содержательность, дополняя те эстетические впечатления, которые человек получает через зрение, слух, и ассоциируются, согласно культурным традициям, с образом райского сада.

Таким образом, в настоящее время отношение человека к окружающей среде как совокупности биологических, социальных, экономических, политических, культурных условий человеческого существования существенно актуализируется. Такое сознательное соизмерение искусственно созданной среды с законами природы и экологического равновесия воплощается в современных концепциях формирования предметной среды повседневности. Современные концепции интерьера предполагают четко структурированное модульное жилое пространство как концептуальную метафору того, как природные материалы, технологии и пространство могут действовать сообща. Они могут быть согласованы с эстетическими переживаниями, соответствовать определенному качеству жизни

и следовать условиям снижения негативного влияния воздействий человека на окружающую среду. Однако здесь также нельзя не заметить, как «индустрия потребления» интерьера с его серийными, типовыми образцами проектов, обстановки, бытовых приборов и мелочей «наступает» на особенный, уникальный микромир самого человека, поглощая его серийным комфортом и стирая его уникальность. Дизайнер-флорист может балансировать на тонкой грани, разделяющей настоящее и будущее, типовое и уникальное, личное.

В культуре повседневности формируется более сложное и многомерное отношение к окружающей среде как совокупности биологических, социальных, экономических, политических, культурных условий человеческого существования. Особое внимание здесь уделяется сфере конструирования человеком смыслового пространства, в котором формируются особые личностные смыслы, воплощаемые во внешнем образе, окружающей вещной среде и общем стиле жизни. Существование современного человека в условиях техногенной цивилизации ставит и последовательно решает проблемы соотношения природы и общества, человеческого и экологического измерения, требуя постоянного внимания к происходящим изменениям.

#### REFERENCES

- Basmanova, E. (2010). *“And Flora dropped a flower for them...”: floral traditions and floral etiquette in the private and public life of Russia in the 18th — early 20th century*. Moscow: Novyy khronograf Publ. (In Russian).
- Baudrillard, J. (2000). *Symbolic exchange and death*. Rus. Ed. Moscow: Dobrosvet Publ. (In Russian).
- Lola, G. (2011). *Design code: culture of creativity*. Rus. Ed. St. Petersburg: Elmor Publ. (In Russian).
- Suvorov, N. (2018). *Imaginary as a phenomenon of culture*. St. Petersburg: SPbGIK Publ. (In Russian).

## УТРАТА ЯСНОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ЭСТЕТИКЕ

ПАВЕЛ ЕГОРОВ

*Егоров Павел Александрович* — преподаватель кафедры конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, аспирант кафедры эстетики и этики Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия  
*E-mail: conflictologegorov@gmail.com*

Критика притязаний разума человека, начатая И. Кантом, дала толчок к дальнейшему развитию критических воззрений, в том числе и в отношении способности суждения (как эстетической, так и телеологической). Философия XX века породила разнообразные теории, значительно повлиявшие на сегодняшние представления о познании. Нас интересуют, в частности, работы Ж. Деррида, указавшего на то, что трансцендентальная эстетика уже всегда является пленницей языка, но также и значительно более ранняя концепция Б. Кроче, провозгласившего тотальность эстетического и его превалирование над логическим познанием (при этом границы самой эстетики тождественны границам лингвистики). Данные положения входят в раздел той широкомасштабной тенденции философии прошлого века, что именуется «лингвистическим поворотом». Чаще всего, в рамках лингвистического поворота подчеркивают потерю референции, связи вещей и языка, уделяя недостаточное внимание такой важной категории как «понимание» или способность иметь ясное представление о выражаемом. Проблема ясности представления, самой его осуществимости, высвечивает невозможность обосновать такое представление ни в структуре самого языка (на что указывает Ж. Делез), ни в практике его применение (что наглядно демонстрирует случаи,

описываемые О. Саксом). Понимание, будучи одной из главных категорий языка, оказывается всего лишь метафизической условностью, которую невозможно обосновать. В связи с этим, встает вопрос о том, что же собой представляет язык и какой будет грядущая эстетика.

*Ключевые слова:* дереализация, ясность представления, эстетика, понимание

## LOSS OF CLARITY OF PRESENTATION IN AESTHETICS

***Pavel Egorov***

Postgraduate student in Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg University of the Humanities and Social sciences, St. Petersburg, Russia

*E-mail:* conflictologorov@gmail.com

The criticism of the claims of the human mind, begun by I. Kant in his famous critics, gave impetus to the further development of critical views, including with respect to the ability to judge (both aesthetic and teleological). The philosophy of the 20th century gave rise to various theories that significantly influenced the current understanding of knowledge. In particular, we are talking about the works of J. Derrida, who pointed out that transcendental aesthetics is always a prisoner of language, but also of a much earlier conception by B. Croce, who proclaimed the totality of the aesthetic and its prevalence over logical knowledge (while the boundaries of aesthetics itself are identical to the boundaries of linguistics). These provisions are included in the section of that large-scale tendency in philosophy of the last century, which is called the “linguistic turn”. Most often, within the framework of the linguistic turn, the loss of reference and the connection between things and language are emphasized, paying insufficient attention to the problem of such an important category as “understanding”, the ability to have a clear idea of what is expressed. The problem of the clarity of the representation, its very feasibility, highlights the impossibility of substantiating such a representation either in the structure of the language itself (as indicated by J. Deleuze), or in the practice of its application (which is clearly demonstrated by O. Sax). Understanding, being one of the main categories of language, turns out to be impossible, it is just a metaphysical convention that cannot be substantiated. In this regard, the question arises: what is language and what will be the future aesthetics?

*Key words:* derealization, clarity of presentation, aesthetics, understanding

## **Дереализация мира и представления**

Говоря о том, что гносеологическая система И. Канта апеллирует не к вещам, а к способностям познающего субъекта, замечают, что с этого концептуального жеста начинается процесс дереализации мира<sup>1</sup> (Welsch, 1997). Но что если наиболее радикальное следствие подобного поворота к субъекту и его природе — это потеря даже не столько реальности (невозможность мыслить мир вне контекста наших познавательных способностей препятствует возможности онтологизации мира), сколько потеря некоего руководящего принципа, выступающего в роли основания ясности представления. Иными словами, когда мы что-либо представляем или же высказываем о мире (выражаем для себя или для других) и полагаем такое выражение ясным и отчетливым, покоящимся на основании упорядоченности наших познавательных способностей, на их строгой иерархии восхождения от переживания к концептуализации, не является ли наша уверенность в ясности и отчетливости всего лишь иллюзией? Дерезализованная иллюзия объективного бытия мира (наши познавательные способности представляют дело так, как если бы мир был) порождает новую иллюзию (наши способности суждения представляют дело так, как если бы представление было). Не иллюзия ли ясности представления держит нас в ситуации, при которой мы не питаем предрассудков относительно мира (его существования и упорядоченности, заявляем об абсурдности мира), однако глубоко убеждены, что даже самые абсурдные суждения о мире — все еще суждения, по содержанию какие угодно странные, но по форме неизбежно осмысленные. Если это так, то вполне вероятно, что наша невнимательность к тем противоречиям и затруднениям, которые мы переживаем относительно нашего познания (от повседневного до научного), делает неадекватными наши суждения о мире (неважно каков мир и каковы наши суждения, несоответствие нашей подозрительности относительно мира и нашего спокойствия

---

<sup>1</sup> Кант указывает в «Критике чистого разума» на то, что мир дан субъекту, и без субъекта немислим. Мир становится иллюзией в том смысле, что это наше представление, а его онтологический статус нам не доступен (ни в форме наличия, ни в форме отсутствия мира).

относительно суждений формирует противоречие по форме отношения). Таким образом, необходимо выяснить, возможна ли ясность представления, и если нет, то что выступает в роли руководящего принципа наших суждений?

Как ни странно, но данный гносеологический вопрос, на наш взгляд, следует решать в рамках кантовской эстетики, причем в обоих значениях, которые использует И. Кант, а именно: трансцендентальная эстетика и эстетическая способность суждения<sup>1</sup>. Ко второй половине XX века проблемы познания высветили необходимость в пересмотре ряда положений эстетики. Она стала объектом критики в своих притязаниях на схватывание действительности и выполнение роли фундамента познания.

В этой связи стоит отметить работу Ж. Деррида «О грамматологии» (1967), в которой автор производит деконструкцию представлений о языке в идеях Ж.-Ж. Руссо и Ф. де Соссюра. Деррида указывает на то, что язык отталкивается не от наличия вещей (онтологическая установка) и не от способности субъекта, понимаемой как опыт переживания наличности вещи (гносеологическая установка, все еще сохраняющая, в скрытой форме, онтологию), а от границы вещи и языка (восполнение вещи или опыта знаком), и в этом смысле, язык никогда не связан с вещью как с внеположностью, но только как с чем-то таким, что уже является знаком (это ситуацию Ж. Деррида называет «восполнением»<sup>2</sup>). С помощью развитой системы

---

<sup>1</sup> Интерес к двум «эстетикам» (уже сам Кант с неудовлетворением отмечает странность подобного двойного словоупотребления (Kant, 1994b, 63-64)) связан с тем, что, как будет показано далее, трансцендентальная эстетика и эстетическая способность суждения (но также и телеологическая способность суждения) не могут быть ни разведены, ни прояснены по отдельности в вопросе познания. Придание целей познанию и его облачение в понятийность осуществляется в телеологии, которая базируется на эстетике, которая, в свою очередь, будучи сферой допонятийных суждений, базируется на чистой созерцательности, рассматриваемой в рамках трансцендентальной эстетики. Если верен тезис о дереализации порядка представления, то он будет верен и для понятийной и для допонятийной сферы суждения и для чистой созерцательности.

<sup>2</sup> «Но восполнение восполняет (supplement supplee), т. е. добавляется лишь как замена. Оно вторгается, занимая чужое место; если оно и наполняет нечто, то это нечто — пустота. Оно способно представлять или изображать нечто лишь

тезисов и установок, схематично выраженных в данной трактовке языка, Деррида предпринимает критический выпад в сторону Э. Гуссерля и его принципа «назад к вещам», указывая на то, что ни движение «назад» (нет времени, когда ситуация была организована так, как предполагает Гуссерль), ни движение к «вещам» (нет времени, когда вещи имели место в языке как вещи) невозможно (Derrida, 2000, 480-481).

Иными словами, Деррида заявляет, что ни объективное наличие вещи, ни субъективное наличие суждения о ней не является основанием языка. Оба случая связаны с наличием, однако сам язык препятствует ей своим восполнением<sup>1</sup>. Язык, имя вещи, высказываемое в самом широком смысле, восполняет любую наличность (предметную или опытную). То есть, претензия Деррида строится как претензия к трансцендентальной философии, которая как бы провозит онтологическую «контрабанду» в современные ему теории познания (предположение «чистого познания» или же чистого опыта, не детерминированного языком как продуктом культуры, безусловно).

---

потому, что наличие изначально отсутствует. Будучи подменой (*suppleant*), восполнение оказывается заместителем, подчиненным, местоблюстителем (*quitient lieu*). Будучи заменой (*substitut*), оно не может просто добавиться к чему-то позитивно наличному как выпуклый отпечаток на поверхности: его место в структуре отмечено знаком пустоты. Ничто и нигде не может самонаполниться: самоосуществление требует знака, передачи полномочий. Знак всегда выступает как восполнение самой вещи». (Derrida, 2000, 295-296).

<sup>1</sup> «Письмо опасно потому, что в нем изображение прикидывается наличием, а знак - самой вещью. В этом есть некая роковая необходимость, вписанная в само функционирование знака: письмо выдает себя за всю полноту слова, тогда как на деле оно лишь восполняет его слабость и недостаточность. Ведь само понятие восполнения (оно определяет здесь образ как представление) содержит в себе два значения, сосуществование которых столь же непривычно, сколь и необходимо. Восполнение есть то, что добавляется (*s'ajoute*), это избыток, полнота, которая обогащает другую полноту, наполняет ее наличностью (*le comble de la presence*). Оно копит и накапливает на личность. И тем самым искусство, *techne*, образ, представление, условность и проч. выступают как восполнения природы и щедро выполняют эту накопительскую функцию. Эта восполнительность так или иначе определяет все те концептуальные оппозиции, в которые Руссо вписывает понятие природы, которое должно было бы быть самодостаточным». (Derrida, 2000, 295).

У Ж. Деррида во многих местах работы «О Грамматологии» указывается на схоластическую трактовку термина «трансцендентальное» — первопознанное. В этой связи первопознанное присутствует и в трансцендентальной эстетике. Таковым первопознанным в кантовской трансцендентальной эстетике оказываются формы чистого априорного созерцания, а именно пространство и время. Для И. Канта пространство и время, будучи условием нашего познания внешнего мира, являются независимыми от каких бы то ни было установок (так как они сами условия, а, следовательно, предваряют все возможные установки, то есть, познаны до всякого познания<sup>1</sup>). Для Деррида это уже не так<sup>2</sup> (Derrida, 2000, 135-136). Пространство и время как абсолютное условие познания он сравнивает с абсолютностью пространства и времени у И. Ньютона. Эти схожие в данном вопросе концепции обе обнаруживают свою несостоятельность под действием тех открытий, которые были произведены в XX веке как в этнографии, так и в теории относительности, соответственно. Восприятие пространства и времени у людей всегда уже встроено в языковой контекст, обусловлено культурой, обнаруживается как нечто опосредованное. Деконструируя категорию первоначального наличия, Деррида деконструирует и кантовскую трансцендентальную эстетику, которая оказывается частным случаем такой философии наличия. Иными словами, связь между языком и миром, обозначаемая как референциальность, устраняется, ибо нет мира, который бы не был дан лишь как языковое опосредование. «Все непосредственное уже оказывается производным. Все начинается с посредника, и именно это оказывается “непостижимым для разума”» (Derrida, 2000. 312).

---

<sup>1</sup> «В них, если мы хотим в априорном суждении выйти за пределы данного понятия, мы находим то, что может быть а priori обнаружено не в понятии, а в созерцании, которое ему соответствует, и может быть синтетически связано с понятием. Но именно поэтому такие суждения никогда не выходят за пределы предметов чувств и сохраняют свою силу только для объектов возможного опыта». (Kant, 1994b, 88).

<sup>2</sup> И в этом смысле первопознанное у Ж. Деррида совершенно справедливо не присутствует в языке, равно как и любое первоначало, ибо язык идет от восполнения первоначала.

Однако работа Деррида охватывает лишь сферу трансцендентальной эстетики как частного случая проблемы онтологии наличия (Derrida, 2000, 480-481). Повествуя в критическом ключе о тенденции «назад к вещам», выводимой тем же Гуссерлем из кантовской трансцендентальной эстетики, он не достаточно освещает тенденцию, которую можно было бы иронично обозначить как «вперед к словам» (для целей обоснования грамматологии достаточно уже и критики трансцендентальной эстетики). Данная тенденция в большей степени принадлежит ко «второй» эстетике (способности суждения) и связана с проблемой языка внутри чувственного познания.

Здесь мы будем говорить о линии рассуждений, что наметена Б. Кроче, связанных с понятием интуиции (Croce, 2000). Свое рассуждение Кроче начинает с вопроса о делении познания на интуитивное и логическое. Интуитивное познание, или, иными словами, чувственное познание, познание частных, зависящих от субъекта феноменов, относится к сфере эстетики. Познание логическое, связанное с универсальными абстрактными понятиями, он связывает с гносеологией. Как отмечает сам Кроче, такое деление является практически общепотребительным на момент написания им своей книги, которая озаглавлена как «Эстетика как наука о выражении или общая лингвистика» (1902). Исходной задачей книги является демонстрация того, что эстетика как дисциплина, исследующая интуитивное познание, — это наука не о восприятии, а о выражении. Эту мысль он обосновывает достаточно просто: не существует интуиции без выражения, как не существует объекта без явления. «Интуировать значит выражать и не значит ничего другого (ни больше, ни меньше), как выразить» (Croce, 2000, 21). Без выражения любая интуиция будет вещью-в-себе, представлением, которое никак не манифестируется (следовательно, как вообще можно говорить о том, что оно есть?). Расхожие выражения сродни «понимаю, но сказать не могу» Кроче подвергает критике, указывая, что понимание уже означает способность выразить, а отсутствие таковой способности указывает на отсутствие понимания. В противном же случае, стоит признать в каждом человеке гения, знатока глубочайших истин, беда которого заключается лишь в том, что свое знание

он не способен выразить (стоит ли тогда за ним признавать такое знание?). Из этого Кроче делает вывод, что рассуждать об эстетике — значит рассуждать о правилах выражения, и нет никакого восприятия не встроеного в порядок выражения<sup>1</sup>. Но о правилах выражения рассуждает лингвистика. Следовательно, эстетика и лингвистика совпадают в своих границах. Однако в таком случае встает вопрос о том, как различить эстетику и гносеологию? В структуре языка Кроче выделяет грамматику и логику, указывая на то, что грамматика без логики существовать может (логически ошибочные выражения), а вот логика без грамматики — нет (без грамматики нет выражения). На первый взгляд Кроче сохраняет классическое кантовское определение эстетики как фундамента гносеологии. Однако оно становится уже довольно специфичным. Для Кроче эстетика и гносеология становятся более тесными сферами, чем базис и надстройка. Они начинают совпадать.

Понятие универсальное, само по себе, будучи рассматриваемо в отвлечении, невыразимо. Ни одно слово не является этому вполне соответствующим. И тому свидетельство то, что логическое понятие всегда остается одним и тем же, несмотря на изменчивость своих словесных форм. По отношению к понятию выражение является простым знаком или меткой: оно не может совершенно отсутствовать, какое-нибудь выражение да должно существовать; но каким оно должно быть, таким ли или эдаким, это определяется историческими и психологическими условиями говорящего индивидуума: качество выражения не выводится из существа понятия. У слов не существует истинного (логического) смысла: кто образует понятие, тот сам сообщает каждый раз истинный смысл словам. Если это все так, то подлинно логическими (*т. е. эстетико-логическими*) положениями, т. е. логическими суждениями в строгом смысле этого слова, могут быть только такие суждения, которые своим действительным и исключительным содержанием имеют определение какого-либо понятия. Такие положения или суждения суть определения. (Croce, 2000, 50-51)

---

<sup>1</sup> Чистое восприятие Б. Кроче не отвергает, но считает это сферой исследования медицины или же психологии, но никак не эстетики, при этом чистое восприятие уже не соответствует интуиции, а является чем-то сродни рефлексов у животных. О восприятии же человека следует говорить именно в дискурсивном смысле. Здесь у Б. Кроче используется гегелевская идея о том, что субъект погружен в дискурс.

Как видно из представленного отрывка, даже универсальные понятия в своем выражении погружены в эстетическую перспективу, выражаясь в зависимости от частных интуирования. Логика теряет саму себя, становясь неким эффектом на поверхности выражения, ответственным за высказывания-определения. Здесь граница между интуицией как языковым выражением и понятийностью (которая уже заведомо языковая) размывается.

Гносеология Б. Кроче, сводимая к логическим эффектам на поверхности эстетики, сохраняет отношение эстетики / гносеологии лишь в его же системе. В системе же Канта данная диспозиция схлопывается. Для Канта эстетика связана с формальной целесообразностью (эстетическое удовольствие возникает, как если бы цель была, но ее нет), восхождение от формальной целесообразности к наличию самих целей формирует ситуацию восхождения от эстетики к телеологии, от допонятийного суждения, к понятийному через действие рефлектирующей способности суждения. Однако подобно тому, как интуирование невозможно без выражения, также и формальная целесообразность без содержания этой целесообразности представляется неосуществимой. В противном случае, стоит признать возможность допонятийного суждения как представления чего-то такого, что не дано в понятиях, а следовательно, не выражаемого. Кантовское деление на допонятийность и понятийность суждения, и, следовательно, на эстетику и гносеологию, в системе Кроче будет являться лишь метафизической условностью, не имеющей ни обоснования, ни даже внятного выражения<sup>1</sup>.

Итак, мы имеем дело с двумя достаточно разными системами за авторством Ж. Деррида и Б. Кроче. В одном случае демонстрируется отсутствие бинарной оппозиции априорного созерцания как условия опыта и самого опыта (опыт здесь понимается именно в значении *Erfahrung*, то есть концептуализированного переживания), ее место занимает нечто «всегда

---

<sup>1</sup> А допонятийные чувства удовольствия и неудовольствия, по такой логике, должны быть отнесены не к чувству прекрасного и возвышенного, а к чувству приятного, за которыми признается не эстетическая, а психологическая подоплека.

уже» встроенное в понятийную схему, опосредованное языком, даже если речь идет о пространстве и времени. В другом случае демонстрируется отсутствие бинарной оппозиции между эстетикой и гносеологией (где логические высказывания становятся лишь эффектом выражения, полностью подчиняясь эстетической перспективе интуирования). При этом необходимо учесть, что идеи Деррида и Кроче весьма различны по направлению и по тематике, хотя в обоих случаях авторы апеллируют к эстетике (и как априорной форме чувственности, и как способности суждений). Однако само рассуждение двух авторов строится как анализ неявных моментов и логических отношений внутри исследуемой области, что, в некотором роде, сближает их метод<sup>1</sup>.

Так или иначе, но на примере трудов Деррида и Кроче можно сделать следующий вывод в отношении эстетики. С одной стороны, понятийная система (в рамках которой и существует гносеология) не отсылает ни к вещам, ни к опыту о них, а лишь к «восполнению вещей» по правилам языка без какой-либо внеположности. С другой стороны, эстетика существует по правилам языка (не может быть интуиции вне языка, опыт уже схвачен языком), интуиция уже встроена в язык и также подчиняется его правилам. Возникает ситуация при которой трансцендентальная эстетика, эстетика и гносеология совпадают в своих границах (коими является язык), причем без наличия внеположности, к которой одна из них могла бы быть ближе, а другая дальше, тем самым сохраняя иерархию восхождения от априорных форм созерцания к суждениям и от интуиции к понятиям (базисы и надстройки в этом ряду становятся неразличимы).

Во многом, эта ситуация созвучна теме лингвистического поворота, тотальности языковой проблематики, выраженной в фигуре деконструкции (упразднение внеположной вещи или внеположного опыта), при которой подразумевается

---

<sup>1</sup> При чтении и Деррида, и Кроче часто можно задаться вопросом о том, как вообще на те или иные проблемы и их решения вообще можно было не обратить внимание. Конечно же, многие из таких проблем совсем не очевидны, но подобное вопрошание — эффект той замечательной способности рассуждения и вскрытия потаенных тем, которая присущи им обоим.

невозможность сделать шаг «назад к вещам»; или же, наоборот, все вещи уже здесь и не могут быть отчищены от языковой природы, что, в сущности, совпадает по смыслу с тезисом о невозможности вернуться к вещам<sup>1</sup>. Однако в рамках лингвистического поворота, столь часто обращающегося к потере референции, довольно редко поднимается проблема потери ясности представления. Безусловно, проблема понимания многократно поднималась и обсуждалась («китайская комната» Дж. Серля, проблема медиа в языке по Д. Дэвидсону (Rorty, 1996, 30-31)), однако даже для элиминативного материализма понимание не является снимаемой категорией. Мы можем утверждать, что потеря ясности представления, наступающая за потерей референциации, требует особого внимания, так как речь идет о категории, являющейся одной из фундаментальных в нашем представлении о языке. Совпадение уровней кантовских эстетик, все еще остается туманной темой даже в рамках лингвистического поворота.

### ***Устойчивая иллюзия понимания***

Каковы же последствия этого схлопывания? Ведь если разница между созерцанием, интуитивным суждением и понятием оказывается, пусть и не снята, но, как минимум, поставлена под сомнение, то как возможно соотношение данного в созерцании, допонятийном суждении и его разъяснения в понятиях? Иными словами, восхождение по иерархии познания, и, как результат, понимание происходящего являются невозможными. Понимание как одна из ключевых категорий языка в его коммуникативном аспекте (связь с миром и другими людьми) оказывается отсутствующей в структуре языка, нигде им не заданной и нигде не обоснованной.

Однако подобное рассуждение, указывая на невозможность восхождения от суждения к понятиям, все же не объясняет

---

<sup>1</sup> Примером этого могут служить рассуждения А. Крокера и Д. Кука, приведенные в работе "The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics"; в частности фрагмент об «Империи знака», где указывается на то, что вся существующая проблематика культуры — это проблематика безреферентного языка. (Kroker & Cook, 1984, 114-132). Другим примером может быть концепция симулякра у Ж. Бодрийяра, определяемая как знак без референта (Baudrillard, 2015, 5-13).

то устойчивое чувство понимания происходящего, которое сопутствует нашей языковой деятельности. Каким же образом при подобных исходных условиях работы языка, он все еще представляется нам осмысленным?

В работе «Логика смысла» (1969) Ж. Делез детально анализирует творчество Л. Кэрролла, выявляя тематику смысла, возводя его в особую логику, в особый порядок, не соответствующий ни языковой денотации, ни манифестации, ни сигнификации, но поддерживающей их существование. При всей противоречивости и запутанности происходящего у Кэрролла (например, «Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье») Делез демонстрирует возможность понимания происходящего. У Кэрролла, несмотря на умопомрачительность его историй, сохраняется их реальность, трактуемая как понимание того, что вообще происходит. Так или иначе, но Делез рисует перспективу понимания и смысла в столь странных произведениях, и действительно, несмотря на разнообразнейшие интерпретации сказок Кэрролла, редко приходится задаваться вопросом о том, что, в сущности, творится на страницах «Алисы...»<sup>1</sup>. При всей абсурдности происходящего, его нереалистичности, сохраняется иллюзия произведения (ясность порядка образов, пусть и фантастических, пусть и основанных на словах, которые в нашем языке не имеют объектов, слов без денотата).

Ясность порядка образов, их осмысленность, безотносительно к онтологическому статусу слов в порядке образов (выдуманные слова Л. Кэрролла ничего не значат, но складываются в порядок, порождающий некий образ происходящего), фундаментальна в логике смысла. Мы в состоянии дать себе отчет о происходящем, каким бы ни было само это происходящее, даже если речь идет о «Бармаглотах», и «мюзиках в мове». Но что если исходная установка происходящего базируется не на ясном замысле (кажется, что у Кэрролла замысел яснее ясного, стоит только узнать о его математических пристрастиях), а на его отсутствии, на намеренном непонимании, на нонсенсе?

Тематика нонсенса затрагивается Ж. Делезом в одиннадцатой серии «Логики смысла». В ней он указывает на то,

---

<sup>1</sup> При этом часто приходится задаваться вопросом «как это возможно?»

что нонсенс — не бессмыслица, и не слово, смысл которого в отсутствии смысла<sup>1</sup>, а имя, «высказывающее только свой собственный смысл» (Deleuze, 2011, 93) (например, кэрролловские «мюмки» означают ровно то, что они означают и ничего более, и в этом смысле они не-познаваемы, *non sensus*). Непроницаемость значения слова «мюмки» не мешает ему встраиваться в порядок языка (они оказываются «в мове», и их даже можно попытаться прояснить через контекстуальную синонимизацию: они ведь таковы же как «зелюки», которые «хрюкотали»<sup>2</sup>). Единственное, что поддерживает наше мнение о том, что и «мюмки» и, скажем, какие-нибудь голуби, которые клюют хлеб, являются образами разного порядка (голуби яснее мюмиков) — это то, что свита знаков позади голубей солиднее, да плюс к тому, мы видим голубей живую (о мюмках мы лишь читали). Однако визуальный ряд голубей обслуживает лишь отношения денотации, но не смысла; да и сама денотация неустойчива даже на уровне визуального образа<sup>3</sup>, будучи чем-то таким, что от этого смысла зависит. Любая серия прояснений смысла, рано или поздно, на уровне самого высказывания будет прервана, следовательно все высказывание оказывается замкнуто само на себе<sup>4</sup>. Нонсенс — это не противоположность смысла, а его условие. Не отсутствие смысла, а замыкание его избытка. Непроницаемость слов не лишает нас смысла, а позволяет создавать излишек смыслов. Вы указываете пальцем на голубя? В каком смысле? В смысле «вот птица», или «у птицы есть перо»? При этом смысл проясняется через новые высказывания (парадокс смысла № 1 (Deleuze, 2011, 44)), однако в итоге всег-

---

<sup>1</sup> Саму возможность таких интерпретаций он обозначает не иначе как «словоблудие».

<sup>2</sup> «Варкалось. Хливкие шорьки / Пырялись по наве, / И хрюкотали зелюки, / Как мюмки в мове» (Carroll, 1978, 122-128).

<sup>3</sup> Если ткнуть пальцем в голубя и сказать «голубь», будет не совсем очевидно, что речь идет о нем. Может речь идет о пере голубя, для чего нужно уже будет либо пощупать голубя, либо найти перо и начать устанавливать отношения сигнификации. Но все эти потехи с птицами не работают без отношения смысла.

<sup>4</sup> Ж. Деррида указывает на эту ситуацию как на ситуацию того, что возможно либо говорить, либо молчать, но сказать ничего нельзя.

да герметичен в высказанном, представляя собой, в «сухом остатке», нонсенс (парадокс № 2 (Deleuze, 2011, 48)).

Иными словами, нонсенс и смысл — это две стороны одной медали, а не бинарная оппозиция, то, что, в сущности, перетекает друг в друга, обуславливая одно другим (нонсенс обуславливает «дар смысла», который всегда сводится к нему же в своих результатах). Это положение о нонсенсе Ж. Делеза любопытным образом перекликается с центральным положением Деррида о том, что язык восполняет вещь, восполняет самим собой. Но к чему сводится сам язык? В чем его суть, понимаемая не как метафизическое наличное ядро, а как механика элементов? Суть языка — в смысле, в его производстве (а не в изначальном обнаружении, возможность которого не соответствует самому понятию восполнения). Смысл обнаруживается как эффект на поверхности языка, который не является чем-то таким, что заключено в сам язык, но способствует иллюзии ясности представления. Именно здесь и возникает стойкое ощущение понимания при одновременной полной невозможности дать себе отчет в происходящем. Наши голуби оказываются, на проверку, мюмзиками.

Однако то, что ясность высказывания невозможна, достаточно тяжело продемонстрировать на подобном примере. В работах Л. Кэрролла, прекрасно описывающих эту ситуацию (свидетельством чему является анализ Делеза) недостает наглядности именно в связи с силой описания механики смысла. Кэрролла легко можно заподозрить в сознательном или бессознательном стремлении донести свои идеи в ясном, характерном для любого исследователя тех или иных вопросов, ключе. Кэрролл объясняет, делает ясной неясность высказываний; именно в силу своего исследовательского намерения на этот счет. Его объяснения исчерпывающи, но не наглядны. Любую странность кэрролловского повествования можно свести к тому, что он талантливый логик и внимательный аналитик языка. Это своего рода механизм успокоения на случай, если образы Алисы (а не логико-философская интерпретация, заботливо данная в сносках обстоятельного отечественного издания 1978 года (Carroll, 1978)) окажутся слишком непонятными.

Примером произведения с тем же посылом (деконструкция связности сюжета), но менее развитой интерпретацией, облекающей произведение в успокаивающую форму ясности представления, может являться видеоигра *Bloodborne*. Ее художественный директор был вдохновлен опытом детского чтения, когда смысл книг ускользает из-за юности лет, а пространство игры не требует от игрока понимания происходящего как условия эстетического удовольствия (все сводится к простому принципу: иди дальше, побеждай чаще, остановись, когда пойдут титры)<sup>1</sup>.

Самодостаточность сугубо игрового измерения игры (то, что повсеместно именуют «геймплеем»), вкупе с дизайном (викторианские архитектурные мотивы, строгий стиль в одежде и экзотическое оружие) делает ей имя помимо «сюжета». При этом в видеоигре, посвященной на своем образном уровне тематике снов и кошмаров, «сюжетно», творится что-то совершенно неочевидное. Здесь нет мюмзиков, и зельюков; здесь вообще нет ни одной денотации, которая бы казалась нам неясной, однако сигнификации этого произведения вызывают заметные трудности. Главный герой, застрявший в кошмарах, не в состоянии умереть, при этом в совершенно произвольном ключе вынужден убивать людей, превратившихся в чудовищ<sup>2</sup>, населяющих проклятый город Ярнам, чьи божественные покровители в духе «древних богов» Г. Ф. Лавкрафта пали жертвами не менее чудовищного, чем жизнь

---

<sup>1</sup> В отличие от многих современных игр, где сюжет играет важную роль в прохождении игры, а отсутствие ясности в сюжете вредит восприятию того или иного произведения, в *Bloodborne* на него не сделано подобной ставки, более того, спутанность и неясность сюжета — характерная особенность, «визитная карточка», студии *Fromsoftware*, которая и создала данную игру.

<sup>2</sup> Произвольность этого действия определена тем, что все побуждение к нему строится только на этой фразе другого убийцы чудовищ, застрявшего в кошмарах: «Ты, конечно, пока что ничего не понимаешь, но не ломай над этим голову. Отправляйся и убей несколько чудовищ. Это пойдет тебе на пользу. Именно этим занимаются охотники! Ты привыкнешь...» При этом сама идея убийства чудовищ не так однозначна в игре, ибо другой персонаж упрекает главного героя в бессмысленных убийствах, аргументируя это тем, что чудовищность не предполагает имплицитно необходимости в убийстве подобных существ.

обитателей улиц, стремления к «заботе о себе»<sup>1</sup> декана и проректора местного вуза, рассорившихся с ректором по поводу офтальмологических экспериментов над студентами, заканчивающихся их превращением в пауков.

Почти каждое явление здесь денотативно ясно. Мало ли история искусства дает нам примеров превращения людей в пауков и прочих существ? Существуют произведения, полностью посвященные подобным преобразованием (например, «Метаморфозы» Овидия). Однако, сигнификативно, общая картина происходящего ускользает от нас. Явления связаны логическими отношениями, которых всегда в избытке, но в то же время недостаточно. Существует как минимум четыре варианта логических отношений, связывающих главную субстанцию игры (кровь) с событиями сюжета, но при этом ни одна из вариаций не предпочтительна, так как в сюжете присутствуют двусмысленности, пробелы и противоречия. Одни и те же герои встречаются в местах и временных отрезках, в которых, на первый взгляд, встречаться не должны и этому нет объяснения.

В этом шатающемся псевдопорядке снов и кошмаров постоянно происходит что-то не поддающееся восприятию в контексте иных событий: то луна покраснеет (зачем? почему?), и спустится ниже уровня облаков, то кукла в саду вдруг оживет (сродни этому оживлению в игре нет ничего похожего<sup>2</sup>), то набожная девушка обернется волком, то главный герой, съев

---

<sup>1</sup> Имеется в виду та самая «забота о себе», что является предметом исследования М. Фуко в работе «Герменевтика субъекта». О том, что именно она составляла чаяния некоторых героев произведения, можно прийти к выводу на примере интерпретации речи Миколаша или же описания предмета «Рев чудовища» (Foucault, 2007).

<sup>2</sup> Мы сталкиваемся с оживлением куклы в самом начале сюжета и думаем, что тут так принято, но в дальнейшем не находим ничего подобного, однако же и не задаемся вопросом о том, как так получилось, ибо мы уже свыклись с мыслью о живой кукле, предпочитаем ее не замечать. Авторы игры особо тонко обыграли то, что казус куклы останется незамеченным и все ее странности будут проигнорированы (никто из игроков не заподозрит ничего дурного за персонажем, который единственный из всех добр и заботлив по отношению к нам). Они сделали одно из чудовищ крайне похожим на эту куклу (на это чудовище в игре нельзя смотреть больше нескольких секунд, иначе наступает смерть, в связи с этим информация о схожести всплыла с заметным опозданием, и к кукле начали приглядываться...).

пуповины неизвестного происхождения, станет кальмаром (что это за пуповины, и откуда они у существ не способных иметь детей?)

Если, вначале здесь и присутствовала какая-то иллюзия ясности происходящего (стройный порядок образов художественного произведения, реальность вымысла в который можно поверить как в возможный фантастический мир<sup>1</sup>), то в дальнейшем подобными сюжетными оборотами она быстро была полностью демонтирована. Вымышленный сюжет игры уже не кажется существующим миром, он кажется кошмаром ужасных и спутанных образов, неясность порядка которого порождает еще больший ужас — такой мир не должен существовать даже как вымысел.

Особый изыск игре в ее сравнении с жизнью придает и то, что процесс переживания «геймплея» вообще не требует какого-либо понимания происходящего. Наглядность разрыва действия и осмысления в видеоигре ярче, чем в любом другом медиальном типе художественного произведения, попросту в силу того, что созерцательное участие дополняется действием, и потеря ясности первого не лишает субъект вовлеченности в произведение.

Не является ли вся наша сфера познания в своей конкретности и обстоятельности неким подобием «детского опыта чтения», при котором эта обстоятельность иллюзии иллюзорна? Как в случае фраз, привычных с детства, подобно выражению «бить баклуши», смысл которого нам ясен (бездельничать), фраза привычна, но буквальный смысл, при всем нашем гносеологическом спокойствии относительно этой фразы нам часто недоступен (мы не знаем, что такое баклуши и в лучшем случае их семантически неверно ассоциируем, а чаще просто игнорируем эту лакуну значений<sup>2</sup>). Много ли разницы между мюзиком, голубем и проректором из Ярнама, если все они обладают подорванной денотацией или сигнификацией, одна-

---

<sup>1</sup> То, что У. Ле Гуин называла истинностью художественного произведения — мир, признаваемый несуществующим, но «как если бы» существующим.

<sup>2</sup> Автор этого текста лишь недавно узнал, что баклуши — это заготовки для деревянных ложек, что вызвало иллюзию понимания смысла фразы ровно до той поры, пока не был поставлен вопрос о том «а зачем их вообще бить?»

ко единым порядком смысла<sup>1</sup>? Все они нам кажутся в большей или меньшей степени осмысленными порядками образов, однако дело мы имеем с порядками знаков, а их образность мы представляем лишь смутно, в той степени, в которой денотация и сигнификация являются для нас привычными, но не всегда референциально успешными, а точнее сказать, они никогда не успешны. Наша иллюзия ясности представления покоится на привычке к тому или иному порядку знака. Мы говорим, например: подкрался «тихой сапой», но многие ли знают денотат этого слова (может это такой зверь, а может еще что<sup>2</sup>)? Или мы думаем, что сначала люди узнали, что такое сырое, а потом приготовленное, и что это довольно устойчивая сигнификация (но для того, чтобы узнать эту диспозицию, нужно что-то приготовить, а значит, оба значения были даны, как минимум одновременно, а значит, сигнификация подорвана). Но все это не мешает нам производить с этими словами и с этими грамматическими отношениями осмысленные действия, выстраивать фразы, пусть и без ясности представления.

Наше познание играет с темной материей смыслов, не отдавая себе отчета в происходящем. В этой связи, быть может, не случайно, что после «Логики смысла» Ж. Делез озаботился вопросом о том, как вся эта машинерия языка связана с руководящим принципом познания — с Желанием субъекта (то есть, озаботился вопросом об эстетическом основании познания, пусть и во внекантiansкой манере<sup>3</sup>). Возможно, непроницаемость образов может быть прояснена не через них самих,

---

<sup>1</sup> Для многих, хорошо разбирающихся в сюжете игры Bloodborne, происходящее экзотично, но ничем не страннее любого другого фантастического произведения, а ощущение понимания происходящего, с определенными нюансами, достаточно сильно. И это в довольно парадоксальной манере сосуществует с той соблазнительной таинственностью, которая так привлекает любителей этого произведения.

<sup>2</sup> Вообще же, тихая сапа — это замаскированный подкоп под фортификационную стену. Отсюда же и слово сапер.

<sup>3</sup> У Канта желание субъекта связано с целеполаганием и рассматривается в телеологической способности суждения, в то время как эстетическая способность суждения связана с удовольствием. Делез, унаследовав психоаналитическую связь Желания с удовольствием, рассматривает Желание скорее ближе к эстетическим координатам, нежели к телеологическим (так как Делез вообще крайне негативно относится к идее связи Желания и цели) (Deleuze & Guattari, 2008, 180, 211).

а через их отношение к субъекту и миру, который его окружает, через саму практику употребления, слепую к референциальности, но удачную к цели употребления?

**Ясность представления как эффект  
прагматического отношения к суждению**

В этой связи стоит обратиться к одному случаю, описанному неврологом О. Саксом в работе «Человек, который принял жену за шляпу» (Sacks, 2017). В книгах Сакса, некоторыми интерпретируемых как неврологическая демонстрация работы кантовской эстетики (Есо, 2000, 209-210), акцент стоит сместить на понятия, а не на предметы. Человек, принявший жену за шляпу, имел доступ к предметам в той мере, в которой это возможно в восполнительности языка (он их концептуализировал), он даже «правильно» их концептуализировал (вполне успешно определив розу как «симметрию высокого порядка» и сумев распознать цветок лишь по запаху), что не вызвало у О. Сакса возражений по форме (цветок действительно можно определить в такой радикально геометрической манере), но лишь по существу (такое определение кажется неуместным). Однако его концептуализация представлялась ему смутной мешаниной образов: тем смутных, что места им в его жизни не находилось (один раз он попытался пристроить жену, словно шляпу, себе на голову, откуда и получил свое обозначение у О. Сакса). Лакуны же логических отношений этого человека заполнялись причмокиванием и бормотанием, которые были организованы как песня, и своим ритмом поддерживали порядок действий без связи с внешним миром (а та самая жена указывала, что если ритм теряется, то ее муж впадает в ступор). Такое положение дел наблюдалось у человека, который принял жену за шляпу, только в сфере зрительной информации, так как причиной его странного состояния послужила опухоль в затылочном отделе головного мозга; в остальных сферах (распознавание запахов и тактильные ощущения, а также слух) его восприятие и суждение не было нарушено (он был преподавателем в консерватории, и при этом на хорошем счету). Во многом, сверка зрительных ошибок с иными каналами восприятия поддерживала его в жизни, не давая полностью утратить ориентацию в нашей реально-

сти. Невралгическая аномалия продемонстрировала, что потеря связи с действительностью происходит не тогда, когда субъект отсечен от нее (он был в состоянии видеть и различать цвета и формы), а тогда, когда порядок представления, его концептуализация, оказывается нарушенной (возможность составлять из цветов и форм образы).

Данный пример позволяет нам указать на то, что ясность представления, стабильность рядов концептуализации, базируется на субъективной целесообразности. Цель устанавливается по желанию субъекта (в данном же случае желание субъекта блокируется и отклоняется на уровне работы мозга). Когда субъективная целесообразность наличествует — представление ясное и соответствует тому, что Э. Гуссерль именовал «жизненным миром»<sup>1</sup>. Когда ее нет — предметы остаются без адекватной цели, и возможны даже попытки прихватить жену в качестве шляпы на прогулку, или же использовать перчатку в качестве кошелька (ведь пальчики перчатки — это кармашки для монеток), более того, такие ошибки указанного пациента не сильно волновали, в них не было ни неудовольствия от ошибки, ни удовольствия от ее исправления<sup>2</sup> (потеря

---

<sup>1</sup> «Жизненный мир» Э. Гуссерля достаточно двойственное понятие. Так, Х. У. Гумбрехт трактует жизненный мир как проживание жизни, переживание (Erleben) противопоставляя переживание опыту (Erfahrung), концептуализации жизни. (Gumbrecht, 2006, 104, 124). Однако такое различие вызывает вопрос о том, что значит переживание без малейшего участия концептуализации со стороны субъекта? Цветок можно переживать и как цветок, и как многогранник, и каждое из таких переживаний будет обладать своим жизненным миром. В немалой степени критика Ж. Деррида, обращенная в адрес Гуссерля, состояла и в том, что сами предпосылки к переживанию без концептуализации внутренне противоречивы и не позволяют обосновать «жизненный мир» в некотором чистом виде. В этой связи примечательно указание того же Гумбрехта, отмечающего многообразие «жизненных миров», которое связано с разными формами переживания (что уже формирует парадокс многообразия чистой формы). Как бы то ни было, жизненный мир человека, который принял жену за шляпу, не соответствует жизненному миру людей по Гуссерлю, но представляет странный мир по Гумбрехту (и, скорее всего, такая двойственность лишней раз высвечивает неудовлетворительность идеи чистого переживания без концептуализации).

<sup>2</sup> О. Сакс отмечает, что ошибки загоняли пациента в ступор, а не огорчали, и что он довольно быстро забывал о подобных проблемах и не составлял из них общую картину собственного кризиса суждения (он и не мог это сделать, так как

не только содержания целесообразности, но и ее формы, если выражаться в кантовских координатах телеологии и эстетики соответственно). Здесь мы видим, как нерасторжимы формальная и содержательная целесообразность, и как потеря представлений о предметах, как если бы у них были цели, соседствует с потерей самих целей (эти два аспекта, в соответствии с выводами из Б. Кроче, невозможно развести).

Но что такое адекватная цель, и как возможна субъективная целесообразность? Кант основывает принципы эстетики (а вместе с ней и телеологии как всего комплекса человеческого познания) на имманентных принципах разума, на «природе субъекта» (Kant, 1994a, 133-134, 148-149). Однако субъект — радикально двойственное понятие, и как то, что является основанием представления (воспринимающий мир) и как то, что ему принадлежит (воспринимающий себя в мире). Дерезализация мира становится дерезализацией заодно и субъекта дерезализующего, а следовательно, и самого представления, коль скоро оно покоится на дерезализованном субъекте. Такие категории внешнего мира как пространство и время мыслятся Кантом как условия познавательной способности, следовательно, как что-то, что принадлежит «природе субъекта» в гносеологическом контексте. Однако подобное положение дел уже вызывает возражения у З. Фрейда (для которого бессознательные процессы не подотчетны времени) (Freud, 2006, 252), и могло бы вызвать недоумение у Августина Аврелия (для которого время — не условие, а продукт сознания) (Augustine of Hippo, 2013, 175-195), что подчеркивает взаимозаменяемость времени, как одного из условий опыта, например, с августиновской памятью<sup>1</sup>, или же противоречие опыта и это-

---

составить такую картину — уже значит вынести суждение о предмете, вызывающем провал в этой сфере).

<sup>1</sup> Актуальность проблемы времени у Августина подчеркивали уже в посткантовский период. В частности, Э. Гуссерль: «Анализ (о)сознания времени — давний крест дескриптивной психологии и теории познания. Первым, кто глубоко ощутил огромные трудности, которые заключены здесь, и кто бился над ними, доходя почти до отчаяния, был Августин. Главы 14-28 книги XI “Исповеди” даже сейчас должны быть основательно проштудированы каждым, кто занимается проблемой времени» (Husserl, 2011, 5).

го условия (по причине того, что время оказывается и условием, и продуктом опыта)<sup>1</sup>. Всякий раз то, что определяется как «природа субъекта», оказывается случайным условием внешнего по отношению к нему мира, одним из возможных свойств представления. В результате всех этих трансформаций с определением того, чем же является субъект, возникает такое понятие как Субъект-Ничто (Kojève, 1998). Такому субъекту уже сложно приписать некую «природу», скорее, это логическое понятие, встраиваемое в порядок представления на правах полной свободы последнего. Но, в таком случае, цели субъекта не обладают какой бы то ни было обязательностью. Существующей жене можно приписать любую цель: хоть головного убора, хоть борщевара (и в современном мире еще не очевидно, что реализовать тяжелее). Неспроста повышение уровня плюрализма целеполагания сегодняшних социальных агентов порождает все возрастающее чувство смутности происходящего (Baudrillard, 2000).

О. Сакс сам же демонстрирует сомнительность нашей уверенности в качестве того «жизненного мира», которому мы принадлежим, повествуя об истории с пациентами психиатрической больницы, благодаря своей подорванной системе суждений (часть пациентов была чрезмерно логична, а другая часть чрезмерно эмоциональна) определивших несостоятельность речи политика, выступавшего по телевизору (люди без логики видели в нем клоуна, а без эмоций — пустомелю, у которого слово со словом не вязалось) при том, что данная несостоятельность открывалась обычным людям лишь при очень пристальном внимании и намеренном анализе. В подобной ситуации только и остается, что расфасовывать монетки по перчаткам, выращивать на клумбе многогранники и ждать, когда пойдут титры.

Ясность нашего представления ни в чем не фундируется: ни в восхождении от переживания к допонятийному суждению и, затем, к понятию (язык не предполагает опыт без выражения, которое уже всегда языковое); ни в самом поня-

---

<sup>1</sup> В сущности, эта ситуация позволила усомниться в трансцендентальной эстетике еще до момента дерридианской критики (Cassirer, 1997).

тии, которое всегда является нонсенсом; ни в разграничении непроницаемых, *non-sensus*-ных понятий, по правилам их целесообразности (нет никаких правил целесообразности до самих понятий, правил принадлежащих субъекту, ведь субъект — Ничто).

Наши представления об иллюзорности или же реальности мира сами по себе есть иллюзия, и всякое нарушение в порядке восприятия обнажает не столько отсутствие связи с вещами, сколько отсутствие связи понятий с ясностью представления. Человек, который принял жену за шляпу, лишен ясности представления. Но и мы ее лишены. В своих крайних проявлениях от нас ускользают и денотация, и сигнификация, смысл всегда построен на нонсенсе, а практика употребления слов ничем не подкреплена (люди без опухолей в затылке тоже встречаются с непониманием со стороны других людей и с разностью суждений о, казалось бы, простых вещах, и им тоже присущи всякие причуды). Наша сфера представлений неотличима от причмокиваний и борматаний. Наша основная проблема — это не столько вопрос о том, не путаем ли мы реальность со сном, сколько вопрос о том, не путаем ли мы ясную картину сна или реальности с некой неразличенностью, густой патокой образов.

Говоря о дереализации реальности, можно сказать то, что о мире, в котором мы живем, мы ничего не можем сказать как об онтологической реальности, но лишь как о гносеологической кажимости. Ф. Ницше выразил этот принцип известной фразой о благоволении ко сну, который снится. В немалой степени эстетика и ответственна за подобную дереализацию (концептуальное основание) и черпает из нее свои силы (современная тотальность эстетизации). Мы могли бы сказать, что мир из реальности в процессе дереализации превращается в иллюзию, если бы не утрата самой иллюзии как ясности представления.

### ***Потеря понимания и возможность иного отношения к языку***

Итак, представление строго отгорожено от своей собственной ясности целым набором условий. С одной стороны, «чистое» созерцание уже всегда опосредовано языком и не присутствует в отчетливом виде. С другой стороны, диспозиция допонятий-

ного и понятийного суждений как базиса и надстройки также не срабатывает, в силу того что любое интуирование уже схвачена языком. Языковая тотальность, мешающая расположить ясность представления на линии постепенного восхождения от универсальных и несомненных созерцаний к понятиям, в соответствии со строгой логикой, могла бы сделать суждение отчетливым за счет своего собственного лингвистического механизма. Однако и язык организован как категория смысла, с одной стороны, предопределенная нонсенсом, стимулирующим людей на производство смысла, с другой стороны, такое производство порождает лишь абсурд из-за внутренних парадоксов смысла. Возможность же связать суждение, каким бы тотально языковым и абсурдным оно ни было, с его собственной ясностью через прагматическое соответствие целям жизненного мира также терпит крах, так как этот жизненный мир — не нечто внешнее, а результат практики суждения. Попытаться сделать суждение ясным за счет его соответствия продукту суждения — все равно что пытаться вынуть самого себя из болота, потянув за волосы. Каждый раз ясность суждения ломается о невозможность обнаружить своего двойника, некоего Другого, который бы был эталоном, через соответствие или же несоответствие которому суждение было бы ясным и отчетливым. Язык в состоянии поддержать иллюзию понимания, но не в состоянии нам его дать.

Что же в таком случае является руководящим принципом суждения, за счет чего пользование языком, при всех указанных особенностях, настойчиво демонстрирует иллюзию ясности? Человек, который принял жену за шляпу, поддерживал видимость нормальности за счет ритма. Привычная, отработанная, но совершенно слепая последовательность знаков, автономная по отношению к внешней «оптической» действительности (любое нарушение автономии тут же прерывало ритм) делала его жизнь социально интегрированной, похожей на жизнь его окружающих. Его мир не был абсурден (это понятие все еще существует по принципам ясности, пусть и ясности того, что происходящее — абсурд), равно как и мир, окружающий нас, не абсурден и не нормален. Он непроницаем. Подобно тому, как человек, который принял жену за шляпу,

не имел надобности в ясности происходящего (как иначе объяснить отсутствие у него печали по поводу ее утраты?), так же и мы не имеем надобности в одной для действия в мире, хоть и тешим себя иллюзией ее присутствия. Руководящим принципом суждения является не мир, и не референция к вещи, опыту или понятию, а ритм знака. Язык — место не образов, а порядка образов без образности, чистых и пустых.

В этой связи и наши представления об эстетике, как науке, по мнению Б. Кроче совпадающей с лингвистикой, должны быть пересмотрены. Язык, в связи с потерей референции, с потерей ясности представления, становится не выразительным и не коммуникационным средством, а явлением установления ритма знаков. Следовательно, и эстетика, скорее всего, будет не «наукой о выражении», а наукой о принципах распределения знаков и механизмах преобразования знаков (занимая место новой онтологии, как это мыслит В. Вельш, или, будучи тотальной формой мышления, «эстетической рациональностью» (Nikonova, 2012).

Пример О. Сакса с пациентами, раскритиковавшими речь политика, может быть показателен для нас как для людей, которым кажется, что потеря ясности представления приведет к потере той связи с миром, которую мы именуем «пониманием происходящего». Не дереализация ли иллюзии ясности представления является тем инструментом, при помощи которого, мы, предавшись причмокиваниям и бормотаниям, потерявшись в патоке образов, сделали бы мир присутствующим для нас (тем самым опровергая саму ценность понимания, указывая на ее контрпродуктивный характер), вопреки его устойчивому ускользанию из империи языка, вопреки его принципиальной невозможности присутствовать (ведь и из языка в наличествующий мир сбежать нельзя), в котором стремление к пониманию и отчетливости играет с нами злую шутку<sup>1</sup>?

---

<sup>1</sup> В работе «Производство присутствия: чего не может передать значение» (2004) Х. У. Гумбрехт, исследуя вопрос эффектов присутствия как чего-то такого, что было проигнорировано западной мыслью в пользу эффектов значения, к сожалению не задается, в развернутой и строгой форме, вопросом о том, что можно было бы обозначить как «присутствие знака». Выступая за негерменевтическую

## REFERENCES

- Augustine of Hippo. (2013). *Confessions*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
- Baudrillard, J. (2015). *Simulacra and Simulation*. Rus. Ed. Moscow: Postum Publ. (In Russian).
- Baudrillard, J. (2000). *In the Shadow of the Silent Majorities*. Rus. Ed. Yekaterinburg: Ural'skii universitet Publ. (In Russian).
- Carroll, L. (1978). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Cassirer, E. (1997). *Kant's Life and Thought*. Rus. Ed. St. Petersburg: Universitetskaia kniga Publ. (In Russian).
- Croce, B. (2000). *Aesthetic*. Rus. Ed. Moscow: Intrada Publ. (In Russian).
- Deleuze, G. (2011). *The Logic of Sense*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Rus. Ed. Yekaterinburg: U-Faktoriia Publ. (In Russian).
- Derrida, J. (2000). *On Grammatology*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Eco, U. (2000). *Kant and the platypus: Essays on language and cognition*. San Diego & New York & London: Mariner Books.
- Foucault, M. (2007). *The Hermeneutics of the Subject*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
- Freud, S. (2006). *Beyond the Pleasure Principle*. Rus. Ed. Moscow: Firma STD Publ. (In Russian).
- Gumbrecht, H. U. (2006). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).
- Husserl, E. (2011). *Logical Investigations. Vol. 1*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian).
- Kant, I. (1994). *Collection of Works. Critique of Judgment. Vol. 5*. Rus. Ed. Moscow: Choro Publ. (In Russian).

---

практику познания, он упускает из виду вопрос о негерменевтическом отношении к языку. Ближе всего рассуждения Гумбрехта подходят к присутствию знака во фрагменте, посвященным спецэффектам, и именно здесь, быть может, содержится самая ценная его мысль, дающая ключ к обещанной постметафизической эпистемологии: присутствие возвращается из вселенной гипертрофии знака (или же, условием такой эпистемы является неязыковое, ритмическое отношение к языку) (Gumbrecht, 2006, 138-141).

- Kant, I. (1994). *Collection of Works. Critique of Pure Reason. Vol. 3.* Rus. Ed. Moscow: Choro Publ. (In Russian).
- Kojève, A. (1998). *Introduction to the Reading of Hegel.* Rus. Ed. Moscow: Logos & Progress-Traditsiia Publ. (In Russian).
- Kroker, A., & Cook, D. (1984). *The Postmodern Scene — Excremental Culture and Hyper-Aesthetics.* Montreal: New World Perspectives.
- Nikonova, S. (2012). *Aesthetic rationality and new mythological thinking.* Moscow: Soglasie Publ. (In Russian).
- Rorty, R. (1996). *Contingency, Irony and Solidarity.* Rus. Ed. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ. (In Russian).
- Sacks, O. (2017). *The Man Who Mistook His Wife for a Hat: And Other Clinical Tales.* Rus. Ed. Moscow: AST Publ. (In Russian).
- Welsch, W. (1997). *Undoing aesthetics.* London: SAGE Publications.



ARS



## БЕРЛИНСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА НАБОВОКА КАК ИГРА С ТРАДИЦИЕЙ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКИ

СВЕТЛАНА ВЕСЕЛОВА

*Веселова Светлана Борисовна* — преподаватель Центра Визуальной антропологии РХГА, член Международной ассоциации арт критиков и историков искусства AICA, Санкт-Петербург, Россия

*E-mail:* artlocustransit@mail.ru

В 1922 году Набоков приезжает в Берлин. Так судьба автора может замкнуть круг традиции эстетики: наследник века игры в русской литературе от Пушкина через Достоевского до Белого, которая следовала немецкой эстетике игры от Канта и немецкого романтизма через Шиллера к Ницше, Набоков оказывается в положении двойного наследства немецкой традиции игры отраженной в русской. С Набоковым, наследником русской литературы, немецкая эстетика вернулась «домой». Набоков демонстрирует создание герметичного авторского мира через игру с отражениями русской и немецкой эстетических традиций игры друг в друге. Так возникают новые романские формы, которые, как заметил Ходасевич, опередили появление их читателя. Сири́н (берлинский псевдоним Набокова) ведет игру со своими героями под масками Ницше, Канта, Достоевского, Белого. Романы Набокова не только написаны, но и нарисованы с использованием приемов экспрессионистского кинематографа. В литературных двойниках и жанровых гештальтах авторская инстанция экранирует себя, превращаясь в наше волнение, вопрос и оставаясь тайной.

*Ключевые слова:* Набоков, жизнь, игра, желание, память, космология, искусство, роман

# THE BERLIN PERIOD OF VLADIMIR NABOKOV'S WORK AS A GAME WITH THE GERMAN TRADITION OF AESTHETICS

*Svetlana Veselova*

Center for Visual Anthropology RHGA, Art Critics and Art Historians  
Association AICA, Saint-Petersburg, Russia

*E-mail:* artlocustransit@mail.ru

Nabokov is the heir to the century of games in Russian literature, that went from Pushkin through Dostoevsky to Bely, and which followed the German aesthetics of the game from Kant and German romanticism through Schiller to Nietzsche. In 1922 Nabokov finds himself in Berlin, the circle is closed. Here he is in the position of double heritage: to the German tradition of the game reflected on the Russian language and literature. With Nabokov, the carrier of Russian literature's tradition, German aesthetics returned "home". Nabokov demonstrates the creation of the hermetic author's world playing with reflections of both aesthetic traditions in each other. New readers appear. Sirin (Berlin pseudonym of Nabokov) is playing with his characters under the guise of Nietzsche, Kant, Dostoevsky, Bely. Nabokov's novels are not only written, but also drawn using the techniques of the expressionist cinema. In literary replicas and genre forms, the author's role mirrors itself, turning into our excitement, questioning and still remaining a secret.

*Key words:* Nabokov, life, game, desire, memory, cosmology, art, novel

*Посвящается  
собеседнику невозможного, Виталию Караваеву<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Виталий Караваев, философ, автор книг «Фрактальная логика», «Фрейд» и др., создатель сетевого проекта СТЛА, состоящего из тысяч фрагментов — частей возможного философского произведения или романа в форме «Игры в классики», которые можно читать тематически или произвольно, на выбор, в любой последовательности, разделяя на группы о кинематографе, о натурфилософии и физике, об этике и морали, о политической экономии и логике, даже о разных логиках, и т. д. Некоторые фрагменты написаны обо всей совокупности фрагментов, а также затрагивают тему возможного единства такого массива, которую сформулирует сам читатель. Каждая из возможных перестановок фрагментов должна быть осмысленной последовательностью продвижения читателя, который заполняет ткань романа самостоятельно, становясь автором игры. СТЛА — также и группа возможных персонажей романной формы многоголосья Бахтина.

## **Игры детства в эстетике символистов — русский след в немецкой игре В. Набокова**

*Допускаю, что я не в меру привязан к  
самым ранним своим впечатлениям.  
И вот я стою на коленях — класси-  
ческая поза детства! — на полу, на  
постели, над игрушкой — ни над чем.*

**Владимир Набоков**

Русская литература через Пушкина, Достоевского, Белого наследовала традицию игры в немецкой эстетике от Канта и немецкого романтизма через Шиллера к Ницше. Набоков сформировался как писатель внутри этой традиции. В 1922 году с русской эмиграцией он оказывается в Берлине. Круг замкнулся. Творчество Набокова демонстрирует не только игру с концепциями немецкой эстетики, но ее рецепцию русскими писателями. Он привнесет поразительные по глубине интуиции Максимилиана Волошина о том жестоком играющем ребенке, который никогда не умирает во взрослом, и прозрения ученицы Волошина Аделаиды Герцык о не подлежащем означиванию остатке древнего ритуала, который до поры до времени приостановлен в любой игре и высвобождает в ее динамике свою разрушительную силу: «жалость и жестокость являются лишь внешними проявлениями воли, эти смешанные чувства лишь указывают на то, что не имеет имени в человеческом языке» (Voloshin, 1988a, 504). Этого русского задела будет достаточно, чтобы сделать Набокова впоследствии противником теории Фрейда и скрупулёзным исследователем путей, на которые направляют следы утраченного детства.

Никто из русских писателей до *Набокова* не сделал столь отчаянной попытки проникнуть в мир детства. Так, по словам Волошина, Толстой вечно выгоняет детей из игр к миру взрослой реальности и начинает морализировать, у Достоевского дети страдают страданиями взрослых. «Он берет ребенка лишь как превосходную степень в той же гамме страдания». «Чехов прекрасно описывал детей, пойманных и отмеченных четким оком взрослого человека, но не «вспоминал» себя. Ни он, ни Достоевский, ни Аксаков, ни Толстой не коснулись детства в его глубинной сущности — этого болезненного высвобождения дневного

сознания из темного материнского лона игры (Voloshin, 1988a, 498-499). Максима Волошина: Игра — это одна из форм сновидения. Это сновидение с открытыми глазами. Эти слова, услышанные Набоковым в Крыму, в России, на родине, куда он больше никогда не вернется, как будто станут неявной путеводной нитью его творчества: узнавать неузнаваемое. Так Волошин заманил *Набокова* в мир детства, заповедал ему ход отступления туда, где никогда не гаснет ропот стоганий и возрождений мира, становящийся нашим трепетом, болью и знанием.

Попытки связать становящееся для взрослого темным детское «Я» со взрослым скупым «Я» ведут к опасному пониманию мистического смысла игр ребенка, откровения его фантазий, метафизического значения его смутных воспоминаний, доисторических причин его непонятных поступков, ведут к предельному опыту катастрофического неузнавания родного-забытого. (Voloshin, 1988a, 495)

С конца 1917 года до начала 1919 года Набоков был вынужден задержаться в Крыму, где он много читает и пишет стихи в дружеском общении с поэтом-символистом Максимилианом Волошиным. Через него он знакомится с Андреем Белым и с ницшеанской философской концепцией дионисийства, которой были преданы русские символисты. Через Волошина и Белого Набоков знакомится с традицией эстетической игры в немецкой философии от Канта до Ницше, которая охватывала русскую литературу XIX века как некое представление, рамка. В очерке «Театр как сновидение» (Voloshin, 1988b, 349-356) (1912-1913 гг) Волошин показывает контраст аполлонических и дионисийских сил в «Рождении Трагедии» и развивает ницшеанский образ творения как моральной игры ребенка, замечая, что детские игры, в которые мы играли когда-то во всех своих формах, предвещают фундаментальные условия движения духа в нас — взрослых. Детство — дионисийский момент нашей истории.

В игре творческий океан ночи течет широкими ручьями в узкие и скупые сферы дневного сознания...Только тот, кто наделен неиссякаемой способностью превращать реалии обычной дневной жизни в секреты игры, которая протягивает сквозь эти реалии поток ночного времени, тот, кто продлевает свой период детства игры — тот станет художником. (Voloshin, 1988b, 353)

Волошин выделяет три вида детских игр: активную, жесткую игру, рожденную движением, соответствующую оргиастическому состоянию Диониса — танцы Диониса и спокойное созерцание мимолетных образов — творческого преобразования мира. У взрослого человека этот тип игры становится поэтическим творением. В 1907 году Волошин опубликовал статью «Откровения детских игр». Волошин цитирует фрагмент эссе своей ученицы Аделаиды Герцык «Из мира детских игр»:

дети создают свои собственные обряды и загадки и ревниво защищают свою игру от понимания взрослых...Так образуется внутренний замкнутый круг, куда не врываются жизненные впечатления. Непонимание взрослых оскорбляет их и является причиной, чтобы запереться еще глубже в себе. Такие дети начинают развивать тайные языки детства, частные системы символизма, который они проецируют на существующие взрослые карты, сценарии и алгебры. (Voloshin, 1988a, 499)

Не дешифруемые языком взрослых крипты — языки детства, непереносимый остаток проекции становится тайной и потерянной родиной обретения могущества, к которой всегда пытается вернуться взрослый в момент фрустрации или краха. «Домой», — говорит Лужин, оказываясь под шахом в решающей партии с Турати. При этом самым загадочным остается не-место этого «дома» — шахматной доски, которая в детстве становится спасительной цитаделью, потом тюрьмой и, наконец, пыточной камерой героя — местом изоляции, где, пытаясь достичь могущества в шахматной игре, герой не замечает, как постепенно исключает игру из шахмат, не замечает, как в динамике игры разворачивающихся миров Вселенной операция истинности начинает истираться, а достижение могущества заменяется повторением фигуры (формально-логической), в которой могущество было достигнуто. Организованная на шахматной доске «защита» — круговая оборона против мира ребенка-Лужина — переживает свое первоначальное назначение и становится защитой шахматной доски от игры нечеловеческих сил Вселенной, несмотря на краткий миг достижения гармонии с ними — особый режим напряжения мысли с закрытыми глазами (игра вслепую):

он отчетливо чувствовал, что тот или другой воображаемый квадрат занят определенной сосредоточенной силой, так что движение фигуры представлялось ему как разряд, как удар, как молния, — и все шахматное поле трепетало от напряжения, и над этим напряжением он властвовал, тут собирая, там освобождая электрическую силу (Nabokov, 1929).

### **Игра Набокова в игре Лужина**

*Если пытаться предсказать тени  
на стене, а не события под дневным  
Солнцем.*

**Виталий Караваев**

*И может быть, играет кто-то солн-  
цем и звездами.*

**Максимилиан Волошин**

Фамилия героя романа «Защита Лужина» рифмуется с иллюзией, ложью, игрой — *ludens* (играющий) — и ужасом. Имя героя мы не будем знать вплоть до трагической развязки. Имя подвешивается в неизвестности, его узнавание произойдет только со смертью игрока. Все, что мы будем узнавать о Лужине, умалчивает, а может быть, и опирается на подавленное имя личности при известном имени рода — Лужины. Умолчание имени выводит на первый план гештальт, принцип формы. Роман написан как формальная процедура / набоковская игра (а не подчинение), со строгими законами формы, без которых имя героя не может быть узнано / названо.

Будучи наследником века игры в русской литературе, которая следовала немецкой эстетике игры от Канта и немецкого романтизма через Шиллера, Шеллинга к Ницше, Набоков волею судеб оказывается в Германии. Круг замкнулся. И Набоков это понял: Игру-повторение Набоков превращает в игру-агон, агон — в игру-головокружение (Caillois, 2007, 50)<sup>1</sup>, дабы не быть колесованным колесами литературной и философской традиций игры XIX века, а стать осью ее вращения. На поиски запасного выхода всегда отпущено ограниченное время. При этом *Набокову* не показалось легким литературное и фило-

<sup>1</sup> Классификация игр, предложенная Роже Кайуа коррелирует с классификацией А. Герцкяк, указываем на двойственное замыкание и высвобождение человеческих инстинктов в той или иной форме игры.

софское наследие минувшего века, разделившего поборников *homo faber* — труда и тружеников (Маркс, Чернышевский, Толстой), и *homo ludens* — игрока, по происхождению немца, как Герман, переходящего от Пушкина к Достоевскому, сидящего в казино Баден Бадена, или бродящему по Петербургу Андрею Белому. В четвертой главе романа «Дар» Набоков разоблачает «труженика от литературы» Чернышевского как посредственность, лишенную жизненного «дара», показывая гносеологическую скудость ученого-материалиста, создающего творчество по закону «пользы». Сам Чернышевский пишет о себе: «У меня нет ни тени художественного таланта» (Chernyshevskii, 1939, 11), «Я пишу романы, как тот мастеровой бьет камни на шоссе» (Chernyshevskii, 1949, 682). Антитезой Чернышевскому становится поэт, заключивший себя «в башню из слоновой кости», Кончеев, полагающий роль литературы в открытии реальности и закреплении ее в эстетической форме. Семантически фамилия Кончеев — Кощей указывает на завершенность, конец. Эстетические образцы являются единственным критерием его оценки, в них должна умереть литература. Золотой серединой между скудоумием труженика и брезгливостью к дару жизни эстета становится отец Федора, способный соединять своим существованием множество регистров: он — путешественник, ученый, практический исследователь Центральной Азии, титанический труженик, ему даны черты гения: способность любить и искрящееся остроумие. В игре Вселенной он не может умереть, он исчезает где-то в неистовом движении войн, революций и научных экспедиций, чтобы являться в воображении и снах сына. Стройная, ясная книга о нем никак не складывается, растворяется во тьме черновиков. Федор, как и отец, — игрок и искатель, но только словесных приключений.

Набоков иронично отстраняется от великой немецкой традиции: вот бюстики Шиллера, которыми торгуют на каждом углу в Берлине. Игра стала товаром, она конвертирована в капитал: вот игровые автоматы, где стеклянные (искажающие) истуканы готовы кривляться за червонец; вот «аморальный демиург» — следствие из категорического императива Канта, — меняющий наслаждение законом на закон наслаждения.). Философски Жижек артикулировал то, на что намекал

Набоков в «Лолите», ставя героев на хрупкую грань свободы, любви и преступления, воли к власти, самоуничтожения, которые те едва ли могут вынести, в конце концов впадая в тюремную исповедь, как Гумберт, или становясь жертвой концепции — игрушкой Шиллера (Долли Шиллер), как Лолита. Ведь в категорическом императиве Кант меняет содержание понятия «долг» *ought* — априорная форма необходимости, долг «от Бога» — на *must*: вынужден, принужден созерцая звездное небо, делать изделие законопослушности в себе, не могу не сделать. Эта двусмысленность истекает в моральную потребность подчиниться, закрывающую свободу, которая немыслима и едва ли выносима для сознания.

«Кант смешивает Реальное как “невозможное, которое случается” (то, что “я не могу не сделать”) с Реальным как “невозможно, чтобы это случилось” (то, чего “я никогда не могу достичь”)» (Žižek, 2008, 84). А истинное противоречие заключено как раз в противоположном: «свободный акт в его бездне невыносим и травматичен, так что, когда мы совершаем свободное действие, чтобы смочь вынести его, мы воспринимаем его как обусловленное некими патологическими побуждениями...свободный акт не может быть схематизирован, включен в наш опыт» (Žižek, 2008, 84). Однако игра дает люфт в этом замкнутом круге свободы и необходимости явки с повинной и признания.

В «Путеводителе по Берлину» Набоков проговаривается о «не-месте» игры: там, где-то обнажаются трубы — никому не видные арматуры города театров, трактиров, казино, в трубах, играя, начинают беготню дети, на трубах, «на не растаявшем снегу, кто-то написал, забавляясь, ОТТО». Трубы показываются лишь на мгновение, чтобы исчезнуть в неожиданно появившемся имени. На доступной для чтения поверхности переплетения труб проступает имя — ОТТО (похожее на эмблему вида АВВА<sup>1</sup>). Обнажение формальных принципов заслоняет имя, опирается на подавление имени. Имя же делает незначимой структуру, так как может обозначить, окликнуть вне

---

<sup>1</sup> Имя, к которому приводит формальная процедура, может оказаться в свою очередь шифром (в данном случае эмблемой) к скрытому за ним имени следующего уровня.

зависимости от аспектов рассмотрения. В этом отрывке смыслообразование ведется через игру с формой и именем. Смысл мерцает в разрывах между вырисовывающимися друг из друга формой и именем, принадлежащих разным уровням восприятия. Но имя не принадлежит никому, оказываясь встроенным в следующий порядок формы — эмблему. Внутренностей города — трубы профан не замечает. Трубы сработаны «рабами Рима» — нечистыми, жертвенными, закланскими, изъятими, обнаруживающими за последней стадией головокружительной игры ритуал, древний и жуткий. Посетители ресторана не видят, как приготовлен обед — туши животных разделяет мясник, он нечист, так как касается нечистого. Также нечист и художник, когда ему приходится выполнять тяжелый труд внутри арматур — формообразовательных процедур мира. От законченного труженика художника отличает лишь способность вдруг смахнуть плоды своего труда с игровой доски и, если повезет, и выпадет снег, пуститься в пляс наперегонки со снежинками, как бы выписывая некий ни во что не вписываемый<sup>1</sup> непереносимый остаток действия свободы, что тает на глазах. Мы помним: узнавать неузнаваемое — страсть Набокова. Игра *Набокова* жестока и сакральна, как детские причуды, легковесна и убийственна, случайна и фундаментальна.

Игра Лужина началась еще до его появления, из воображения отца — писателя, сочиняющего роман о белокуром мальчике-художнике, из способностей деда-музыканта, которые воплотятся в будущие шахматные партитуры внука. Воображение лишь создает рамку реальности, не превращаясь в нее напрямую. Теодицея предполагает отклонение от воли Бога или отца, которое пробирается по линии запретного. Шахматы приходят через становящуюся запретной в доме Лужиных тётю, шахматы — запретная тайна ребенка Лужина. Снятие отцовского табу возможно только через смерть. Табу снимается благодаря длинной болезни Лужина, сопряженной со смертью старика-скрипача, первого учителя шахматных партий.

---

<sup>1</sup> Терминология «не выписываемого» из травмы Реального и «не вписываемого» во вселенную значения, в символический порядок закрепились в лакановской аналитике.

Тогда запретное превращается в свою противоположность: шахматы не только дозволены, но и культивируются отцом, Лужину позволено более не ходить в ненавистную школу. Размен сущности состоялся. Автору удалось уйти от смерти. Партия отца сыграна и завершена, но не дары тети. Кроме шахмат она дарит книги, две.

В следующем раунде отца заменяет антрепренёр Валентинов, отныне он руководит жизнью и публичной игрой шахматного гения. Но воображения Валентинова достаточно лишь для конвертации шахматной игры, в которой он ничего не понимает, в кругообращение капитала и извлечение прибыли. Валентинов неожиданно покидает Лужина:

уйдя в среду бойких, речистых, жуликовато-важных людей, говорящих о философии экрана, о вкусах масс, об интимности в фильмовом преломлении и зарабатывающих при этом недурно, он выпал из мира Лужина. (Nabokov, 1929)

Для создания кульминации этой партии Набоков не повторяет ход предыдущей. Уход Валентинова создает разрыв непрерывности. В этот разрыв проникает второй дар тети (это две книги), чтобы, как и первый ее дар (шахматы), изменить феноменальный горизонт, в котором произойдут дальнейшие события партии? Книжки, прочитанные в детстве, Лужин «держал в памяти, словно под увеличительным стеклом». Этой лупой Набоков устроит пожар кульминации романа.

***Под маской Канта в игре Лужина —  
Игра на грани прекрасного и возвышенного —  
Написанный и нарисованный роман Набокова***

Но прежде, чем приступить к дискурсивной стратегии Набокова, сместим перспективу и попытаемся увидеть пространство, которое, подобно режиссеру павильонной съемки немого немецкого кино, выстраивает Набоков: роман все время творится из невидимого перекрестка дискурсивного плана, разворачивающегося во времени, и визуального, строящего рамку или порядок мест. Сознание артикулирует себя либо как длительность, дискурсивная среда, либо как пространственность, порядок мест или рамка. Видеть — это не говорить. Темпоральность нарратива то и дело приостанавливается насыщением фразы

пространственными объектами: роман «Защита Лужина» расчерчен шахматным полем черных и белых квадратов, то и дело проступающих в мизансценах. Набоков — кинозритель и актер, снимавшийся статистом на киностудии UFA и попавший в эпизод даже к самому Лангу, в романе пускает в ход образы, созданные немым кинематографом с его гипостазированным светом и тенью, опространствливанием человеческой психики в ее экстремальных состояниях через создание порядка мест. В раннем кинематографе, в частности, при съемках фильма «Кабинет доктора Калигари», павильон расчерчивался нарисованными тенями, так как мощности осветительных приборов было недостаточно, чтобы добиться требуемого контраста светотени. Набоков пытается ввести в текст кинематографические гештальты. Циркуляция недискурсивных элементов, приостанавливающих работу языка, в романе формирует анаграмматический слой. «Внутри текста властвует идеология, имеющая два дополнительных измерения — сектор культурной маркировки, являющийся основной ловушкой для нормативного считывания, и анаграмматический слой, формирующий идеологические объекты» (Ogarkov).

Итак,

- 1) *Мерцающее через весь роман шахматное поле*, где «буквы жизни и целые строки наборщики переставили» (Nabokov, 1924). Шахматное поле появляется на протяжении романа то как игральная доска, то как видение шахматных квадратов на дорожке сада, на полу, на асфальте,
- 2) *Визуализированный фантазм* линий, которые все время чертит Лужин-школьник:

Он просто чертил их заново, параллельно друг дружке, и чувствовал при этом, что там, в бесконечности, где он заставил наклонную соскочить, произошла немыслимая катастрофа, неизъяснимое чудо, и он подолгу замирал на этих небесах, где сходят с ума земные линии». (Nabokov, 1929)

Линии параллельны, обоюдно не ясны, и могут пересечься только в бесконечном. Парадоксально, что точка пересечения является разрывом, благодаря которому одна линия начинает обрисовывать другую, вырисовываться из другой. Трагический аргумент Канта о том, что человек разделен между двумя

мирами, феноменальным и ноуменальным, Набокову нужно ввести через образ — роман не только написан, но и нарисован. Немецкая традиция игры от Канта к Ницше будет разыграна Набоковым. Пока что он следует Канту, рассекающему мир на царство природы — полностью предопределенной закономерной часовой вселенной, постепенно раскрываемой наукой, и ноуменальное царство, лежащее за пределами пространства и времени. Нельзя *доказать*, что этот мир существует, но мы должны *предположить*, что этот мир существует. Оба мира можно примерить в игре. В сфере законов природы понимание пробует одну концепцию за другой, каждой из которых можно возражать. Ноуменальный мир трансцендентен, но продуктивное воображение отвечает потоком интуиции, чтобы добавить то, чего не хватает и составить объект предполагаемого понимания. Мы — это следы духовных воздействий пустоты между невымысленным рассудком и ненаблюдаемым в опыте, не выводимым ни из каких фактов. Невымысленное / ненаблюдаемое — эту невозможность встать на невидимый перекресток между феноменальным и ноуменальным Кант заменяет вымысленными силами — знаменитым «продуктивным воображением». Дар гениальности — представить без предшествующих правил. Прекрасное не существует по какому-то данному ему извне правилу. О нем невозможно вынести телеологическое суждение, опирающегося на правило, внешнее производству искусства. Но Набоков все это длинное рассуждение вводит через видео-грамму, чтобы в конце концов добиться анаграмматической плотности через наложение. И последняя видео-грамма:

3) *Треугольник*, в котором два соперника, из которых только один достигнет победы, нуждаются друг в друге в качестве системы зеркал, собирая образы трансцендентного друг на друге.

В упоительных и ужасных дебрях бродила мысль Лужина, встречая в них изредка тревожную мысль Турати, искавшую того же, что и он». Он шел, не отставая от Турати. Турати делал пункт, и он делал пункт. Так они двигались, словно взбираясь по сторонам равнобедренного треугольника, и в решительную минуту должны были сойтись на вершине. (Nabokov, 1929)

Три идеологических объекта складываются в визуальную арматуру (анаграмму) кульминационного события: *горизонтальное шахматное поле; вертикальные линии, соскакивающие у горизонта мира в катастрофу или чудо, разрывающиеся, чтобы обрисовывать друг друга; треугольник — соперничество за право стать «абсолютным господином» — масонский символ «око Бога», в Романе «Дар» возникает как притча, рассказанная отцом Федора о всевидящем оке - художнике, через которого Вселенная понимает/поминает/вспоминает себя*<sup>1</sup>. Набоков создает в нашем воображении пространственную форму, ход за ходом вычерчивая ее как будто в кинопавильонах берлинских студий UFA. В этой рамке темпоральный дискурсивный план романа будет пробираться к кульминации — ужасу попавшего «под шах» Лужина, которую Набоков опять подвесит приостановкой дискурсивного в визуальном образе (очевидно, заимствованном из фильма 1924 года Фридриха Вильгельма Мурнау «Последний человек») «стеклянного, тихо вращающегося сияния» — выхода из отеля, откуда пораженный герой никак не может выбраться. Сквозь дуалистический мир Канта начинает вращаться круговая динамическая структура, разрушающая дуализм миров.

Теперь вернемся к дискурсивному. Зеркалам, установленным в расчерченном шахматными тенями «кинопавильоне» режиссера Набокова с всевидящим оком Бога под куполом, для вспышки не достает только линзы. Она появляется из анфилад памяти — из детства. Неожиданное внешнее воздей-

---

<sup>1</sup> Отец рассказывает Федору киргизскую сказку: «Единственный сын великого хана, заблудившись во время охоты (чем начинаются лучшие сказки и кончаются лучшие жизни), заметил между деревьями какое-то сверкание. Приблизившись, он увидел, что это собирает хворост девушка в платье из рыбьей чешуи; однако не мог решить, что именно сверкало так, лицо ее или одежда. Пойдя с ней к ее старухе матери, царевич предложил дать в калым кусок золота с конскую голову. «Нет, — сказала невеста, — а вот возьми этот мешочек — он, видишь, едва больше наперстка, да и наполни его». Царевич, рассмеявшись («И одна, — говорит, — не войдет»), бросил туда монету, бросил другую, третью, а там и все бывшие при нем. Весьма озадаченный, пошел он к своему отцу. Все сокровища собрав, все в мешочек побросав, хан опустошил казну, ухо приложил ко дну, накидал еще вдвойне, — только звякает на дне. Призвали старуху: «Это, — говорит, — человеческий глаз, хотящий вместить все на свете», — взяла щепотку земли да и разом мешочек наполнила» (Nabokov, 1990, 121).

ствие может обнаружить в настоящем зеркальную структуру прошлого, вызывающую бурю, помрачение сознания, невозможность продолжить шахматную партию, ибо с этого момента настоящее перестает принадлежать Лужину, полностью уходит в распоряжение прошлого. Кульминация романа будет проходить уже под знаком Ницшеанской игры. Давайте сделаем вместе с Набоковым ход от Канта к Ницше.

Игра Канта — это игра силы трансцендентального воображения со способностями души (способностью познания, чувствами удовольствия и неудовольствия, способностью желания). В процессе познания воображение освобождается от впечатлений чувств. Кант ничего не сообщает нам об игре сил в мире. В системе Канта мы ничего не можем о них знать. Мы — лишь следы духовных воздействий. Мы действуем на основании всегда уже свершившегося акта взаимодействия мыслящего и протяженного, который не является содержанием того, что мы видим, когда действуем или движемся на основе этого совершившегося акта. Он есть то невидимое, в горизонте которого выступают видимые вещи. Игра — мост между миром свободы и необходимости (природы), то, что происходит на грани чуда. Именно в этой чудесной и необъяснимой гармонии игры Канта Ницше, как и французские, а также русские символисты, увидит место, из которого можно переориентировать или даже подорвать всю кантовскую систему.

Игра у Ницше становится космическим принципом — игрой сил. Ницше нарушает демаркационную грань, проведенную между эстетическим подобием и актуальностью. Вынеси безбрежность и глубину звездного неба, разоблачая моральный закон. В «Рождении трагедии» он говорит о том, что существование мира может быть оправдано только как *эстетический* феномен. Тогда не только искусство, но весь мир находится в неустойчивом состоянии постоянной игры, которую поглощает Вселенная в вечном цикле творения и разрушения. В «Бледном пламени» Набоков развернет ницшеанскую художественную реализацию вселенной в непрерывной игре, быстрой, мерцающей, искрометной.

Узор, который тешит до поры  
И нас — и тех, кто в ту игру играет.

Не важно, кто. К нам свет не достигает  
Их тайного жилища, но всякий час,  
В игре миров, спуют они меж нас. (Nabokov, 1962)

Когда Лужин играет с завязанными глазами, «вслепую», он удивительным образом попадает в такт игры сфер Вселенной,

так что движение фигур представлялось ему, как разряд, как удар, как молния, — и все шахматное поле трепетало от напряжения, и над этим напряжением он властвовал, тут собирая, там освобождая электрическую силу. (Nabokov, 1929)

Но стоит ему открыть глаза — он выпадает из нее, начинает оборону против игры Вселенной, «защиту Лужина».

### **Под маской Ницше в игре Лужина — Игра на грани ужасного**

*Пройди в пределах прекрасного... Но  
пройди по данной окрестности, неп-  
ременно так, чтобы ненаглядное не  
обернулось бы наглядностью, а ангел  
остался бы ужасен*

**Виталий Караваев**

В романе Андрея Белого «Петербург», оказавшем влияние на Набокова, Аполлон Аполлонович, управляющий циркулярами по всей России, выстраивает жесткий линейный мир, над которым он предполагает осуществление абсолютного суверенитета. Но мир выстраивается как бомба замедленного действия, которая должна его уничтожить. Силы разрушения всегда вводят игроков в больший азарт, чем эрос. Николай Аполлонович рассказывает Дудкину о кошмаре стоять над бомбой и чувствовать, как будто повязка упала со всех ощущений:

— «Нет-нет-нет: тут понять невозможно... Что-то тут — приподымалось, припоминалось — какие-то незнакомые и все же знакомые бреды...»

— «Припоминалось детство — Неправда ли? — Будто слетела какая-то повязка со всех ощущений... Шевелилось над головой — знаете? Волосы дыбом: это я понимаю, что значит; только это не то — не волосы, потому что стоишь с раскрывшимся теменем; Волосы дыбом — выражение это я понял сегодняш-

ней ночью; и это — не волосы; все тело было, как волосы, — дыбом: ошетинилось». (Belyi, 1981, 318)

Белый следует эстетике Канта, наполняя роман его бюстиками и корешками томов Канта, которого неистово цитирует Николай Аполлонович:

Николай Аполлонович бросился к гостю -- туранец к туранцу (подчиненный к начальнику) с грудой тетрадок в руке:

— «Параграф первый: Кант (доказательство, что и Кант был туранец)».

— «Параграф второй: ценность, понятая, как никто и ничто».

— «Параграф третий: социальные отношения, построенные на ценности».

— «Параграф четвертый: разрушение арийского мира системой ценностей».

— «Заключение: стародавнее монгольское дело».

Но туранец ответил.

— «Задача не понята: вместо Канта -- быть должен Проспект».

— «Вместо ценности -- нумерация: по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена».

— «Вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта — равномерная, прямолинейная». (Bely, 1981, 292)

Белый, вложив цитаты из Канта в уста Николая Аполлоновича, очевидно намекая в имени на антитезу аполлонического и дионисийского в «Рождении трагедии» Ницше, обрушивает систему Канта. В его прочтении кантовская система обнаруживает содержащуюся в ней возможность самоуничтожения. Там, где Кант строит мост между природой и свободой через произведение искусства, Ницше с заднего входа запускает силы разрушения. Только ценой смерти или безумия Аполлон Аполлонович обнаруживает, что игрой Вселенной нельзя управлять. Божественная игра Вселенной простирается значительно за пределы возможностей человека включиться в нее через способность познания, чувства и способность желания. Для Ницше, в отличие от Канта, создавать что-то — значит, с самого начала замышлять агентов собственного уничтожения. В отличие от гегелевского господина, склоняющегося перед смертью (как неконтролируемой игрой) через диалектическую процедуру, господин Ницше, жертвуя собой ради абсолютного господства, превращается в воплощенную волю к власти. Кажется ранний Гегель ставит на опасную игру как операцию господства:

господин — тот, кто может разыграть все в своей жизни, всю свою жизнь, однако, создав систему, Гегель у- (или с-)клоняется от вселенской игры, вышедшей из под контроля, ограничив ее диалектической процедурой снятия. Господин формально демонстрирует бесстрашие перед смертью и силами разрушения, но на деле старается вывести их из игры, редуцируя к операциям сознания, удваивающего себя в рабе. Господин Ницше смеется над операцией снятия, он проходит образы верблюда, который должен нести на себе традицию, орла, который должен подняться над ней и змеи, которая может добраться до ее оснований и разобрать таящиеся в них подлоги и подмены. Он обращается к нам то как Дионис, то как Заратустра, то как Сократ, то как Путник... сколько масок еще? Отшельник, Карлик, Великан, Аскет, Глупец, Безумец. При этом движение по поверхности подстерегают то глубины архаического господина с моралью господина, то высоты сверхчеловека. Парадоксальное движение Ницше втягивает, вытесняя нас из этой игры одновременно. Экстатический авторский жест, стирая себя, облекается в образ, образ, сжигая себя, превращается в жест, совпадающий с пульсацией Вселенной. Сожжение / саморазрушение обменивается на абсолютное господство.

Несколько карикатурно это представление сформировано литературным воображением тети, которая дарит мальчику две книги только и прочтенные им в детстве, в одной из которых Филиас Фог наполовину сжег судно на топливо, чтобы прийти в срок, во второй — Шерлок Холмс сжигает легкие, «чтобы, составив монографию о пепле всех видов сигар, пробираться с ним как талисманом сквозь хрустальный лабиринт возможных дедукций к единственному сияющему выводу» (Nabokov, 1929). Две книги Лужин «держал в памяти, словно под увеличительным стеклом». «Правильно и безжалостно развивающийся узор», дремлющий в памяти, взорвется. Память тонко включает в себя множество моментов, в которых символические модели детства ищут себе выход и вновь являются увеличенными в реальности.

Кульминация произойдет на невидимом перекрестке между витальным и структурным: сознание Лужина не может дать ответ на шах Турати, тогда как память человека, попавшего

в патовую ситуацию «под шах», бессознательно реализует из тела ответ, который не может найти сознание. Ответ, пропущенный сознанием, реализует тело, доставая его из витальной части записи памяти: «победить (найти решение) — сгореть», которую тело тотчас приводит в исполнение — огонь достигает кончиков пальцев. Но и огонь остается незамеченным сознанием. Сознание запаздывает отрефлексировать чувство ожога. Реакция на пропущенную реакцию: «меня обжег огонь» — обнаруживает среди знакомых реакций только неизвестную, чужую, не-мою, дикую. Так *unheimlich* (чужое) вторгается в сердце *heimlich*, обжитого, домашнего, привычного, создавая эффект ужасного — неизвестное в сердце родного. Жгучая боль «вне его существа» выбрасывает за пределы субъективности, привычно редуцирующей вещи и явления к шкале человеческого восприятия. Сознание дважды пропускает ответ и на умозрительном, и на витальном уровне. Набоков опять отрывается от эстетики Канта, он не верит, что кантианская дуга продуктивного воображения, соединяющая миры, спасет игрока.

Чем смелее играло его воображение, чем ярче был вымысел во время тайной работы между турнирами, тем ужасней он чувствовал свое бессилие, когда начиналось состязание, тем боязливее и осмотрительнее он играл. (Nabokov, 1929)

В трагическом зазоре между двумя мирами разворачивается лишь нечеловеческая игра Вселенной, вступив в которую Лужин оказывается «вне своего существа» и во тьме: «В огненном просвете он увидел что-то нестерпимо страшное» (Nabokov, 1929).

Неизвестное, неместимое человеческими способностями восприятия и рефлексии чужое *unheimlich* — включено в игру и подрывает контроль над ней. Играя, Лужин пытается исключить игру из шахмат. Он готовит защиту против Турати, но тот применяет неожиданную для Лужина стратегию, сводя его с ума, открывая

партию фланговыми выступлениями, не занимая пешками середины доски, но опаснейшим образом влияя на центр с боков. Брезгуя благоразумным уютом рокировки, он стремился создать самые неожиданные, самые причудливые соотношения фигур». (Nabokov, 1929).

Лужин реализует репродуктивный бессознательный механизм — «литературное» воображение тети («пиковой дамы»): «победить-сгореть» — «правильно и безжалостно развивающийся узор».

Видеологическая арматура режиссера Набокова переворачивается: по мере исключения героем из шахмат игры. Побеждают силы тяжести. Линии соскакивают в катастрофу, определяя новый феноменальный горизонт явленности мира Лужину, постепенно спускающемуся в безумие; шахматное поле из игры превращается в симптом, а неотраженный сознанием «огненный просвет» игры Вселенной — в невыносимые повторы поисков / узнавания в Берлине «мест обретения могущества» из петербургского детства героя, до тех пор, пока Лужин не встретит у себя в гостинной мальчика из Петербурга, в котором узнает себя самого — ребенка.

«Домой», — тихо говорит Лужин под шахом Турати. Вот, значит, где ключ комбинации. «Домой» как поиски ближайшей границы *Heimlich* (домашнего), что кажется можно достичь из приоткрывшегося холода *unheimlich* (дикого, чужого, лишеного любого признака домашности). «Домой» — и Лужин попадает в «стеклянное, тихо вращающееся сияние» — круги повторов по закону узнавания крипт детства (скрытых писем, не дешифруемых языком взрослых, не выписывающихся в нем), которые кружат его вплоть до совпадения с двойником — мальчиком, обрываются названием по имени. Дверь выбили. «Александр Иванович, Александр Иванович!» — заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было. Игра с формой, с отражениями немецкой эстетической традиции в русской Набоковым завершена. Вот уж и впрямь, будучи отчуждена в русской, она добралась «домой» с эмиграцией русского писателя, чтобы не узнать себя. Имя названо — текст объяснен, а значит завершен. Если можно окликнуть по имени, формальные принципы и аспекты рассмотрения не нужны. Игра закончена. Так умирает герой, но не автор, имя которого остается неназванным, оказывается псевдонимом. Сверхавтор уходит за псевдоним, осуществляя размен неназываемого имени на маску — не ту фальшивку, которой прикрывается фигляр, а ту, в которую

сублимировано движение духа — «движение силы, которая складывается в себе, с тобой и без тебя, да так, что ее не избежать» (Karavaev, 2001, 76).

### **Игра автора**

Если игра в эстетике Канта связана с эффектом прекрасного, и даже в размерности возвышенного предполагает узнавание чего-то, что узнаваемо в координатах культурной традиции, то опыт игры Ницше, в сторону которого делает ход Набоков, связан с аффектом жуткого, производящего разрыв в субъекте, который узнает в сердце родного что-то столь чуждое, неузнаваемое, несоизмеримое человеческому, что открылось мысли Ницше: все время быть другим для себя, обрушивать традицию, сокрушая ударами молота собственное мышление вплоть до обнажения «злых истин», тех, от которых лучше держаться подальше, чтобы прожить жизнь сносно. Откровения детских игр Волошина и Герцык обнаруживают круг игры, которая, начинаясь в детском мимесисе (управляющем людьми через страх и сострадание согласно поэтике Аристотеля), проходит стадии агона и головокружения, которое в любой момент может обернуться ритуалом заклания, древним и жутким. Игра *Набокова* жестока и сакральна как детские причуды, изящна и отточена как игра автора, случайна и фундаментальна как игра Бога.

Оказавшись в Берлине в 1922 году на волне русской эмиграции, Набоков не позволяет навязать себе позу изгнанника, постоянно вытесняя ее через своих героев: «так может заблудиться человеческая жизнь, оставшаяся наедине с собой» (Nabokov, 1929). Камера Цинцинната, шахматная доска Лужина оказываются лишь одной из комнат лабиринта, созданного сверхавтором-Набоковым. Достаточно трудно дать ответ на вопрос: кто такой Набоков? Буржуазный реалист, романист, дворянин в буржуазном реализме, не нашедший общего языка со сменовеховской эмиграцией по причине ее либерально-демократического прошлого? Совершенный Тургенев и поэтому не Тургенев. За полвека до Деррида, иначе, он ищет следы авторов в тексте. Для чего? Идентифицировать сигнатуры, найти индексы, отметки, извлечь и перепрятать их в своих текстах? Колеса и барабаны вращают священные тексты литературы. Тексты прокручива-

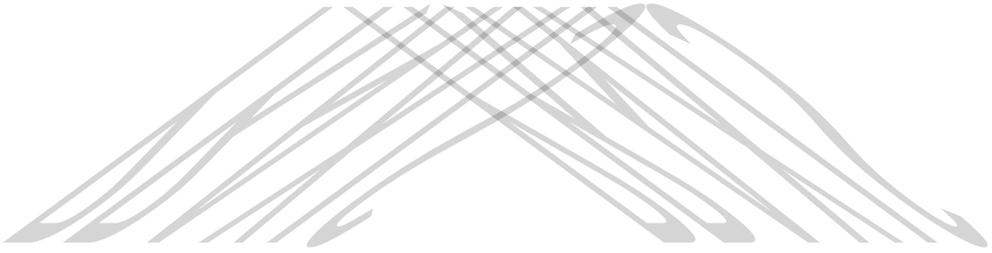
ются, колесуя или вращаясь вокруг осей. Во многих европейских языках этимология слова игра (spling (нидерл), die Schpiele (нем), jeu (фр) восходит к «пробелу», люфту в колесе, свободному ход деталей механизма и ходу свободы, смещающий привычный утвердившийся порядок вещей. Набоков шутил, что автор должен учитывать труды всех своих соперников, включая Бога. Ходы в романах Набокова организуются как множественные размены в системах двойников и двойных состояний, неявных цитат и отсылок. Попытка достичь герметизации сущности реализуется путем многочисленных обменов, неудача в ее исполнении приводит к «Отчаянию» (название романа Набокова). В литературных двойниках и жанровых гештальтах авторская инстанция экранирует себя, превращаясь в наше волнение, вопрос, оставаясь недостижимой тайной.

## REFERENCES

- Belyi, A. (1981). *Petersburg*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Caillois, R. (2007). *Man, Play and Games*. Rus. Ed. Moscow: OGI Publ. (In Russian).
- Chernyshevskii, N. (1939). *Complete Works* (Vol. 11). Moscow: Goslitizdat Publ. (In Russian).
- Karavaev, V. (2001). An essay on metaphysics. Experiments Cryptographs. In A. Demichev, & M. Uvarov (Eds.), *Figury Tanatosa. Kladbishche* (Vol. 6) (65-68). St. Petersburg: Institut Cheloveka RAN Publ. (In Russian).
- Nabokov, V. (1924). *The Cubes*. Retrieved from <http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/337.html> (In Russian).
- Nabokov, V. (1929). *The Luzhin Defense*. Retrieved from [http://lib.ru/NABOKOW/luzhin.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/NABOKOW/luzhin.txt_with-big-pictures.html) (In Russian).
- Nabokov, V. (1962). *Pale Fire*. Retrieved from <http://lib.ru/NABOKOW/palefire.txt> (In Russian).
- Nabokov, V. (1990). The Gift. In V. Nabokov, *Sobranie sochinenii* (Vol. 3) (5-332). Moscow: Pravda Publ. (In Russian).
- Ogarkov, A. (n.d.). *Nabokov's Videology*. (In Russian).
- Voloshin, M. (1988a). Revelations of children's games. In M. Voloshin, *Liki tvorchestva* (493-503). Leningrad: Nauka Publ. (In Russian).
- Voloshin, M. (1988b). Theater as a dream. In M. Voloshin, *Liki tvorchestva* (349-356). Leningrad: Nauka Publ. (In Russian).
- Žižek, S. (2008). *The Parallax View*. Rus. Ed. Moscow: Evropa Publ. (In Russian).



# PRAXIS



## ПЯТНА КАПИТАЛИЗМА НА СОЛНЦЕ НАШЕЙ ЛЮБВИ (о двух эпизодах одного фильма ВРЕМЕН ОТТЕПЕЛИ)<sup>1</sup>

АЛЕКСАНДР ПОГРЕБНЯК

*Александр Анатольевич Погребняк* — доцент, кандидат экономических наук, кафедра проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургский Государственный университет

*E-mail:* aapogrebnyak@gmail.com

Статья посвящена анализу двух ключевых эпизодов фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби!» (1960). Эти эпизоды связаны с одним из наиболее узнаваемых сюжетов официальной советской идеологии, а именно — с сюжетом борьбы с «пережитками капитализма». Оригинальность подхода к нему в данных эпизодах заключается в том, что его разработка последовательно связывается с понятием «родовой сущности» человека. Точнее говоря, здесь ставится философская проблема того, каким образом данная «родовая сущность» может быть действительно, а не только иллюзорно, присвоена человеком в условиях коммунистического строительства. Важно, что в данных эпизодах проблема получает нестандартную трактовку прежде всего за счет формы киноповествования, построенной на использовании таких приемов, как изображение без звука и звук без изображения. Автоматизм действия идеологического аппарата тем самым прерывается, а его послание, возможно, оказывается поставленным под вопрос.

*Ключевые слова:* Сегель, капитализм, любовь, родовая сущность, немота, голос, идеология

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе», ID в системе PURE: 53363306.

# THE SPOTS OF CAPITALISM ON THE SUN OF OUR LOVE

## (ABOUT TWO EPISODES OF ONE FILM FROM THE TIME OF THE KHRUSHCHEV THAW)

**Alexander Pogrebnyak**

Associate Professor, PhD in Economics, Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

*E-mail:* aapogrebnyak@gmail.com

The article proposes an analysis of two key episodes of the film by Yakov Segel "Farewell, doves!" (1960). These episodes are connected with one of the most recognizable plots of official Soviet ideology, namely, with the plot of the struggle against the "remnants of capitalism". The originality of the approach to this plot in these episodes lies in the fact that its development is consistently associated with the concept of the human "generic essence". More precisely, it poses the philosophical problem of how this "generic essence" can be really, and not only illusory, appropriated under conditions of communist construction. However, in these episodes, this plot receives a non-standard interpretation primarily due to the form of film narration, built on the use of such techniques as image without sound and sound without image. The automatism of the ideological apparatus is thereby interrupted, and its message may be called into question.

*Keywords:* Segel, capitalism, love, generic essence, dumbness, voice, ideology

### **Эпизод 1. Наяву: кухня**

«Пятна капитализма» как *кинематографический объект особого рода* — так можно было бы определить содержание одного великолепного эпизода из фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби!» (1960).

Эпизод начинается с кадра, в котором мы видим пожилого мужчину в пижаме, сидящего на стуле и читающего какую-то книгу. Это дедушка главной героини фильма Светланы, ее мы видим в следующем кадре — стоя у него за спиной, она прослушивает его с помощью стетоскопа, прося дышать поглубже. Вследующий момент из прихожей доносится звук открываемой двери и раздаётся мужской голос, произносящий как пароль одно слово: «Киевгаз!». Тотчас же дедушка прерывает чтение вместе с медосмотром и со словами: «Хочешь увидеть пятна капитализма?» — увлекает внучку в коридор. Внучка жела-



ет *слушать*, но дедушка — хочет, чтоб она *увидела*. Светлана не сразу понимает, о каких таких пятнах идет речь, но дедушка подводит ее к двери на кухню и предлагает посмотреть, что там за ней происходит. При этом дверь может оставаться закрытой, поскольку, имея большой застекленный проем, она оказывается как бы окном на кухню. За стеклом деду и внучке, а также нам видно, как газовщик бегло осматривает плиту и тут же начинает оживленно жестикулировать, что-то объясняя хозяйке. Его слов не слышно, но дедушка комментирует: «Смотри, страх нагоняет! Сейчас пугать начнет! Спектакль! Теперь акт составляет — десятку получит. Вот они, пятна капитализма!». Впрочем, нам и так все понятно: жесты газовщика и реакция хозяйки столь красноречивы, что этот словесный комментарий не столько проясняет смысл происходящего за дверью, сколько изъясняет собственную избыточность.

Искоренение всяческих «пережитков буржуазного прошлого» — одна из хрестоматийных тем советской культуры, экранной в том числе. Задача эта представлялась столь важной, что в ход пускались все средства ее решения, и эксплуатация лирических чувств не являлась исключением. Так, часто перед зрителем возникал тот или иной персонаж, который в начале фильма представлял собой показательного антигероя — опустившийся тип, влачащий жалкое или недостойное существование, стандартными атрибутами которого являются пьянство, антиобщественное поведение, неуважительное отношение

к труду, моральная нечистоплотность, цинично-расчетливый подход к ближнему и т. п., — и вдруг в его никчемной жизни возникает «свет женщины», который становится силой, способной увлечь его на путь сложного самопреодоления, перевоспитания и, в итоге, возвращения к однажды потерянному «истинному себе». Что и говорить, послание подобного рода часто выглядело малоубедительным, а то и (как правило, против воли авторов) вовсе пародийным: хочется крикнуть «Не верю!» Олегу Янковскому, на героя которого после долгого сопротивления исцеляющему воздействию вдруг нисходит настоящая благодать, и он в одночасье открывает для себя какую-то небывалую красоту глаз у подчеркнуто некрасивой женщины, а в придачу еще и бездну смысла в работе за станком («Влюблён по собственному желанию», 1983); и пусть Афоне Георгия Данелии («Афоня», 1975) веришь несколько больше — а всё-таки, навязчивый привкус излишней нравоучительности не исчезает в ходе просмотра и этого фильма.

В этом контексте фильм Сегеля выделяется в первую очередь тем, что перевоспитание подобного субъекта (в данном случае это пожилой газовщик Максим Петрович) происходит не только в мгновение ока, но удаётся практически сразу, с первой попытки, как по мановению волшебной палочки. Долгий и трудный путь, серьезное сопротивление — отсутствуют: Максим Петрович быстро уступит нестяжательскому пафосу своего стажера Гены Сахненко, а благодаря теплым чувствам к его матери «пятна капитализма» растают окончательно. Все выглядит так, как если бы пожилой газовщик, собирающий со своих сограждан каждодневную дань, делал это чисто механически, будто практикуя некий ритуал, смысл которого для него давно был утрачен — причем настолько давно, что здесь можно было бы поставить знак равенства с «никогда и не существовал». Никакого труда не требуется, чтобы он мог сбросить с себя эту ветошь, которая каким-то чудом все еще удерживалась в бытии — вот именно: *чудом*, поскольку силы благодати, предназначенной для киевского газовщика, хватило бы как минимум на всех газовщиков Советского Союза! Объяснить подобное чудесное исцеление исключительно «атмосферой оттепели» было бы слишком просто.

Если же это объяснение и следует где-то искать, так только в своеобразии того решения, которое предлагает Сегель для задачи продемонстрировать на экране акт и факт пресловутого социалистического перевоспитания. Говоря коротко, смысл приема состоит в переносе акцента с того, *что* герою приходится делать для искоренения «пятен капитализма», на то, каков *способ бытия* самих этих «пятен»; а поскольку «сколько бытия, столько и кажимости» — также и на то, какова специфика *способа их обнаружения*. Таким образом, в отличии от тех же «Афони» и «Влюблен по собственному желанию» (и других, им подобных), в «Прощайте, голуби!» чисто моральный аспект отходит на задний план, и внимание переносится, как будет показано дальше, на онтологическое измерение темы. Как же это достигается технически? Найденное решение опирается на гениальное в своей простоте использование реквизита: застекленная кухонная дверь позволяет превратить сцену с «пятнами капитализма» в сеанс *немого кино* — очевидно ведь, что тот энтузиазм, с которым дедушка тащит внучку к этой двери, продиктован не только социально-педагогической показательностью «плохого примера», подброшенной ситуацией визита газовщика, но и случившимся благодаря этому визиту возвращением времен его, дедушки, собственной молодости. А это — времена капитализма и *немого кино*!

Слово «спектакль», используемое дедушкой применительно к сцене на кухне, для сегодняшнего зрителя рифмуется с названием великой книги Ги Дебора, и это неслучайно: перед нами именно зрелище эффективной работы капиталистического механизма, пусть и в виде совершенно примитивной махинации. Но исключительно важным представляется здесь именно подчеркивание той связи, которая образуется между появлением на экране «пятен капитализма» и *онемением* самого изображения — как если бы капитализм должен был возвращаться именно в паре с немым кино. Почему это так?

Теоретической базой ответа на этот вопрос может послужить концепция Георга (Дьёрдя) Лукача, в которой он детально исследует потенциал понятия «родовой сущности» (*Gemeinwesen*), введенного в оборот Карлом Марксом. Согласно Марксу, диалектика исторического процесса состоит в том,

что человечество в своем развитии должно преодолевать отчужденный характер своего бытия; поскольку же основой этого бытия является именно его родовая сущность, то речь должна идти о преодолении взаимного отчуждения рода и индивида, которое наиболее полно выражается в форме противоречия между общественным характером труда и частной формой присвоения, определяющими капиталистические отношения. В своей поздней работе «К онтологии общественного бытия» Лукач рассматривает этот процесс как борьбу с *омением* «родовой сущности», как стремление разорвать «порочный круг» взаимного отчуждения личности и общества и реализовать «такую концепцию родовой сущности, в которой последняя может социально выразить себя как истинное, конкретное осуществление также и единичной жизни и в которой с помощью преодоления “немоты” можно преодолеть также спонтанно ей присущую и кажущуюся непреодолимой противоречивость» (Lukács, 1991, 266). История человечества до коммунизма является «предысторией» именно постольку, поскольку люди в этот период еще не способны быть истинными субъектами своего бытия, ведь «только те люди, потребность которых проявить себя как личности направлена на такое единство рода и отдельного его представителя, могут реально и полностью преодолеть последние остатки немоты и стать как вполне развившиеся личности активными субъектами истинной истории человечества» (Lukács, 1991, 111).

Эта формула «единства личного и общественного» буквально оглашается во множестве советских фильмов (в том же «Афоне», устами персонажа Евгения Леонова), но тот факт, что часто ее озвучивание вызывает или должно вызывать у зрителя ироническую реакцию, свидетельствует о том, что произнесение ее вслух отнюдь не преодолевает, а лишь углубляет немоту, воспроизводит ее «остатки» в расширенном масштабе. А вот в эпизоде с газовщиком фильма «Прощайте, голуби!» эта «немота» символически представлена остатками немного кино внутри кино звукового, при том что немая сцена дважды взята в рамку — во-первых, в рамку «окна» кухонной двери, и во-вторых, в рамку ироничного комментария из уст сверстника самой этой немоты, эту немоту успешно преодо-

левшего. Подчеркнем: историческая немота раннего кинематографа использована здесь исключительно как символ немоты субъектов, находящихся на все еще «предысторической» (докоммунистической) стадии развития человечества (ведь в реальности тот или иной конкретный звуковой фильм может представлять собой воплощение даже большей степени сущностной «немоты», чем это делает фильм, немой лишь в чисто техническом смысле слова) — так, представитель «Киевгаза», изо дня в день разыгрывающий спектакль обмена фиктивной угрозы на реальные деньги, выступает здесь отнюдь не как действительная личность в общении с другими столь же действительными личностями, но исключительно как персонификация некоего квази-натурального процесса, подобного религиозному ритуалу жертвоприношения, в рамках которого функции жреца и жертвователей прописаны раз и навсегда и воспроизводятся изо дня в день с таким же постоянством, как ход небесных светил. Вместо человеческого общения — налицо чистая коммерция, причем «свободный обмен» здесь возникает лишь как вынужденная реакция на угрозу (по принципу «кошелек или жизнь»), исходящую от одного из контрагентов.

Вот почему когда на кухонном экране перед коридорными зрителями вдруг появляется юный стажер, главный герой фильма Гена Сахненко, немая сцена обращается вокруг двери-экрана как вокруг своей оси — теперь уже кухня, а не коридор выступает в роли кинозала, благодаря чему герои и зрители меняются местами: обернувшийся к двери Гена Сахненко (и мы вместе с ним) видит на экране крупным планом лицо Светланы. Презрительное выражение появляется на этом лице, но не сразу, а только тогда, когда Светлана узнает в стажере того самого парня, который давеча со своей высокой голубятни пускал ей в лицо солнечного зайчика — теперь же на этом солнце проступили родимые пятна капитализма, к механике которого, пусть и против своей воли, Гена Сахненко вдруг оказался причастен.

Как уже говорилось, искоренение этих пятен происходит практически мгновенно — пожилой газовщик, как и юный стажер, в слаженном порыве практически синхронно покинут

пещеру буржуазного существования и выйдут на свет подлинных, неотчужденных человеческих отношений: любовь Гены и Светланы чудесным образом дополнится сердечными отношениями Максима Петровича и матери Гены. Но и здесь, в этом движении *социалистической пайдеи*<sup>1</sup>, фильм Сегеля не обойдется без сюрприза: эпизод в кухне неожиданным образом находит развитие в эпизоде со сном, который снится Гене Сахненко незадолго до финала картины.

### **Эпизод 2. Во сне: музей**

Засыпая, на шуточный вопрос матери «Когда же, наконец, ты сделаешься человеком?», Гена Сахненко столь же шуточно отвечает: «Завтра, завтра, мама», — после чего во сне исполняет свое обещание самым буквальным образом, всего только за несколько шагов проходя весь путь развития «родовой сущности», от начала человеческой истории до ее настоящего момента, и таким образом реализуя такое состояние этой сущности, «в которой филогенетические и онтогенетические тенденции могут соединиться» (Lukács, 1991, 266). Показать это «чудовищное сокращение» (Вальтер Беньямин) всей человеческой истории, осуществленное в одном миге биографического времени, создателям фильма оказалось до смешного простым — доста-

<sup>1</sup> Анализ, предложенный в данной статье, носит преимущественно формальный характер, какие-либо хоть сколько-нибудь обстоятельные отсылки к «духу времени» он не предполагает. Тем не менее, стоит коротко подчеркнуть, что такое (крайне рискованное, а то и вовсе недопустимое с точки зрения ортодоксальных ленинцев и сталинцев!) сближение и взаимопроникновение эротического начала и социалистического идеала является одним из важнейших (если не самым важным!) завоеваний хрущевской оттепели. При этом, в наиболее сильных версиях это взаимопроникновение носит также и характер взаимной проблематизации. «Движение жизненного потока, — пишет Евгений Марголит в заметке о кино шестидесятых, — не прекращалось, но ощущение внятного вектора его стало постепенно исчезать. Или, точнее, оно выходило за предполагаемые границы, рождая тем самым ощущение тревоги. Знакомое, казалось, до последней детали лицо реальности начинало терять привычные и милые черты; становилось новым и потому невольно пугающим. Пророческими оказались романические истории Хуциева и Шпаликова о переполняющих все существование влюбленностях, которые, в конце концов, без видимой причины завершались ничем. Что-то в составе воздуха менялось необратимо» (Margolit, 2019, 297-298). Перемена эта действительно оказалась необратимой, о чем свидетельствует целый ряд картин «застойного» периода.



точно было переместить главных героев в пространство музея, где они смогли в составе экскурсионной группы пробежать экспозицию, резюмированную словами экскурсовода: «Вчера — каменный топор, сегодня — покоренный атом». И снова: то, как осуществляется в этом сне «присвоение родовой сущности», как происходит ее «индивидуация», выглядит отнюдь не тривиальным. По контрасту со сценой на кухне, музейная сцена — не немая, более того — звук, а точнее сказать, *голос* занимает в ней подчеркнуто важное положение, и это, конечно же, голос экскурсовода, который непрерывно нанизывает всевозможные артефакты на единую нить своего рассказа, сквозная тема которого — прославление труда: «Всегда, пока род человеческий будет существовать, он будет славить труд, который создал человека, и человека, который занят трудом». Голос этот озвучивает не что иное, как самосознание человечества, его «родовой сущности», внутри себя обращающейся к самой себе.

Обращение это, разумеется, происходит на языке официальной идеологии. Но чем же тогда отличается подобный сон от реальности, от повседневности существования в социалистическом обществе? Ничем — и поэтому по-настоящему пробудиться можно только внутри сновидения. Именно это и происходит, когда в ответ на слова Светланы: «Люди же, неудобно» Гена Сахненко, захотевший поцеловать свою возлюблен-

ную, весело спрашивает: «Люди?» — и тут же одним движением руки удаляет изображение экскурсионной группы с экрана. Но что интересно, так это то, что исчезают лишь экскурсанты и экскурсовод, но не смолкает при этом голос экскурсовода, продолжающий свое славословие человеку труда, хотя из видимых слушателей осталась лишь одна целующаяся пара — Гена и Светлана, которые явно ничего не желают слушать (так что голосу приходится периодически делать им замечания)!

Итак, если в первом эпизоде нам не хватало звука — впрочем, не хватало только формально, поскольку происходящее на «кухне капитализма» было понятно без слов в силу своей «дочеловеческой» сути<sup>1</sup>, — то второй эпизод подчеркнуто редуцирует изображение людей, общества, подвешивая звучание социалистического голоса в пространстве, где мы не видим никого из тех, кто мог бы или хотел бы ему внимать, позитивно присваивая весь накопленный в ходе истории «культурный капитал». Что еще это может обозначать, как не то, что влюбленные герои не желают покорно следовать ни немой логике остаточного капитализма, ни единогогласному и априори согласованному звучанию голоса социалистической идеи<sup>2</sup>? Формула ли расщепленного атома перед ними, спутник ли над их голо-

---

<sup>1</sup> О необходимо языковой природе общественного сознания и общественно-го бытия людей в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс говорят следующее: «Язык так же древен, как и сознание; язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее также и для меня самого, действительное сознание, и, подобно сознанию, язык возникает лишь из потребности, настоящей необходимости общения с другими людьми. Там, где существует какое-нибудь отношение, оно существует для меня; животное не “относится” ни к чему и вообще не “относится”; для животного его отношение к другим не существует как отношение» (Marx & Engels, 1955, 29). Таким образом, можно сказать, что капиталистическое «отношение», которое навязывает своим клиентам газовщик, для него как раз «не существует как отношение», но лишь как свойство самих вещей, как закон природы, которому надо просто автоматически, инстинктивно следовать.

<sup>2</sup> Стоит ли говорить, что такой социализм фиксирован на том капитализме, который он официально и показательно преодолевает? Что, как проект, он заинтересован в воспроизведении пережитков «проклятого прошлого», к которым он непрерывно апеллирует? Понятно, что голос социалистической идеи в своей монологической назидательности находит в немоте капиталистического «зрелища» лучшее подтверждение собственной правоты — и потому о действительном преодолении говорить не приходится.

вой — они продолжают целоваться, какие бы серьезные и интересные вещи не рассказывал им невидимый экскурсовод!

Все происходит так, как если бы этим эпизодом авторы пытались ответить на вопрос, возможно ли сделать преодолевшую «онемение» человеческую сущность предметом кинопоказа, не подчиняя ее гипнотической силе полностью прилаженных друг к другу изображения и звука? Возможно ли присвоение человеком исторически отчужденной от него родовой сущности без полного *растворения* в ней, пусть и на новом «витке» диалектической спирали исторического процесса? И пусть такой вопрос напрямую ими, конечно, не ставился, но место, где он мог бы быть поставлен, в этом фильме о себе заявляет.

Вот влюбленная пара оказывается в «Зале книги», и сразу же голос невидимого экскурсовода обещает им, что каждый еще обязательно встретит в жизни *свою* книгу — «добрую книгу, в которую будут вписаны самые мудрые, самые простые, самые необходимые слова». Но только, судя по тому, что мы видим на экране, герои *уже нашли* эту книгу: вот она, стоит в центре зала, будто на пьедестале, раскрытая на первой странице, и на этой странице мы видим изображение Ленина. Правда, похоже, что это не совсем тот — или даже совсем не тот — Ленин, от имени которого «говорят и показывают» все те, кто наперед и в точности знает, сколько еще труда необходимо затратить на строительство коммунизма, сколько еще должен продлиться переходный период, «первая фаза» этого строительства, — но тот, который почему-то не видит ничего предосудительного в поцелуях, даже в алтаре храма труда!

Конечно, на это легко можно возразить, что как раз «не тот Ленин» и является главной пружиной эффективно функционирующего идеологического аппарата, поскольку узнавание себя в поле идеологии, пресловутая «самоидентификация субъекта», как раз базируется на «жесте поддержания внутренней дистанции по отношению к идеологическому тексту», на утверждении, что за этим текстом «стоит нечто большее, неидеологическое ядро: идеология осуществляет свою власть над нами, настаивая на том, что Дело, которому мы верны, является не “просто” идеологическим» (Žižek, 2014, 38-39). И потом, разве не помещена книга с изображением Ленина

в самом центре музея, этого наиболее очевидного воплощения модели идеологического аппарата?

Через несколько лет после выхода на экраны фильма Якова Сегеля «Прощайте, голуби!» Сергей Юткевич снимет очередной фильм своей ленинианы, «Ленин в Польше» (1965), где покажет миру вождя мирового пролетариата, одиноко сидящего над горным озером и укоряющего себя за прозвучавшее только что в потоке его внутренней речи пренебрежение любовью в пользу якобы «куда более важных» задач. «На плече у него — гуцульский топорик, на который он нанизывает бусы, проигранные ему в ребяческом споре с Улькой. На голове — идиотская панاما, о которой и говорить как-то неудобно» (Trofimenkov, 2018, 229), — описывает представленный Юткевичем образ Ленина Михаил Трофименков, заключая далее, что обойтись без диалогов (избавив тем самым зрителей от дурацкого обращения «батенька») и выстроить драматургию фильма как сплошной поток сознания — было крайне радикальным авторским решением, «на такое в 1965 году, кажется, ни один отпетый авангардист не решился» (Trofimenkov, 2018, 232-233). И, тем не менее, данное решение, несмотря на весь свой авангардизм, не производит эффекта чрезвычайной ситуации, поскольку «остраннение» Ленина остается под контролем идеологического аппарата ровно в той мере, в какой максимально задействует потенциал этого приема: да, конечно, официальный Ленин «рискованно» восполняется «неофициальной» стороной, атакует зрителя многочисленными странностями — но именно непрерывный поток внутренней речи, постоянная работа самосознания подшивает эти «отступления» к ленинской *идее*, воплощая на экране образ персонификации того самого пресловутого диалектического процесса «восхождения от абстрактного к конкретному», который отражает никем и никогда не оспариваемый канон представления о сущностной форме ленинской мысли. Так, от эротики абстрагируются как от чего-то, что противоречит серьезному духу революционной работы — но тут же возвращаются к ней и включают ее в состав обязательных целей, для достижения которых эта работа ведется. Поток ленинского сознания жестко структурирован, и это не открытая структура напоодо-

бие «сада расходящихся тропок», так что отнюдь не случайно в одной из сцен Ленин якобы «случайно» оказывается в костеле — но строго для того, чтобы в своей внутренней речи соотнести звуки органной музыки и образы барочной скульптуры с характером требований, которые должны быть предъявлены искусству будущего (ведь как раз религиозное искусство эпохи барокко смогло впервые поставить под контроль множество «рискованных ответвлений» человеческого бытия в мире, не отсекая их, но изображая во всей их экстравагантной вычурности, однако делая это на математически выверенной основе и под неусыпным идеологическим контролем).

Вернемся из Польши в Киев, а точнее — в музей, приснившийся Гене Сахненко, и сравним полученные в ходе этой небольшой командировки впечатления с той *абстракцией*, которая характерна для образа ленинской книги — у нас, зрителей, нет никаких предположений, какая именно из его книг (или из книг о нём?) имеется здесь в виду, так что, скорее всего, речь идет не о той или другой, а, если уж на то пошло, *ни о той, ни о другой* книге: перед нами уже не некая конкретная книга Ленина или о Ленине, но, скорее, «книга-Ленин» — вещь, казалось бы, абсолютно узнаваемая (кому в СССР не был знаком вид томика с портретом Ильича на первой странице?), но выступающая здесь в роли какого-то странного объекта, лишённого однозначного прочтения и сообщающего эту свою странность всем прочим экспонатам. Но и голос экскурсовода в своем тщетном старании нормализовать ситуацию — столь же странный объект, абстрагированный от своего источника. Здесь действует тот «механизм фантомизации», на который указывает в своей книге «Голос и больше ничего» Младен Долар (Dolar, 2018, 165-166): насильственное нарушение привычного синтеза чувств, разлучение голоса и взгляда заставляют в явлениях привычного мира видеть лишь эффекты случайного совпадения вполне независимых друг от друга элементов, вследствие чего сам этот мир лишается каких-либо надежных гарантий своего так-бытия. И хотя в конце сновидения происходит счастливое возвращение экскурсовода, воссоединение звука ее голоса с видом ее тела, но любопытно, каковым было первое действие этого мгновенно отреставрированно-

го персонажа: по окончании экскурсии молодая сотрудница музея обратится к своему старшему коллеге с целью получить от него авторитетное подтверждение тому, что целующаяся парочка вовсе не противоречит серьезному и интересному содержанию ее рассказа! Тревога от рассогласования реальности не исчезла, иначе к чему был этот запрос? Голос из «ниоткуда» вместо того, чтобы пугать, сам оказывается испуган поведением парочки, способной отправить его с «командных высот» в это самое «ниоткуда», превратив причинную связь между объектами в еще один объект, в еще один экспонат наряду с прочими. И если в фильме Юткевича Ленин, путешествующий по Карпатам с гуцульским топориком на плече, эффектно нанизывает на него выигранные у хозяйской дочери бусы, то здесь он сам словно бусина, ускользающая от нити.

Вновь обращаясь к концепции Долара, можно сравнить функцию книги-Ленина с функцией молчания аналитика, направленную на «*лишение владения голосом*, его экспроприацию», в силу чего этот голос «перестает быть качеством самоприсутствия и любви к себе» (Dolar, 2018, 329). Перед нами здесь Ленин-аналитик, молчаливо выслушивающий Голос социализма и, силой своего молчания, ставящий под вопрос право собственности Голоса на (однозначно понятый) социализм, равно как и притязания Социализма — на (эффективно обслуживающий его) голос!

### **Заключение**

Разумеется, два эпизода, о которых шла речь, принадлежат фильму как единому целому, являясь моментами развития его идеи и находясь в тесной взаимосвязи с рядом других, более или менее важных, моментов. Однако, целью анализа было рассмотрение этих моментов, насколько это возможно, в абстракции от целого — хотелось посмотреть на них, как если бы они могли, оторвавшись от опеки, пожить какое-то время самостоятельной жизнью и вступить в связи, в той или иной мере случайные, если оценивать их с точки зрения целого. Наверняка связей такого рода (причем как в рамках самого фильма, так и за этими рамками) можно было обнаружить куда больше, чем было сделано в данной статье — что привело бы к выво-

дам, отличающимся от тех, которые были получены здесь. Но это означало бы лишь то, что отпущенные на волю эпизоды открыты многочисленным приключениям своего смысла, а не обречены на то, чтобы неизменно пребывать в качестве носителей строго идентичного значения.

Итак, мы помним, как в первом эпизоде книга в руках дедушки преобразовалась в немое кино — в *капиталистическое зрелище* с вычтенным звуком; во втором эпизоде, наоборот, лишенный видимого источника *социалистический голос* звучит с экрана, а дедушка — превратился в книгу (портрет «дедушки Ленина» на первой странице). Что означает: коммунизм — это не только прибавочная стоимость, производимая путем непрерывной эксплуатации человеческого капитала в ходе его, коммунизма, строительства, но также и целующаяся парочка в эпицентре исторической бури; а его, коммунизма, голос — это не столько помпезный гимн «человеку труда», сколько диссонирующий с ним праздный характер любовного настроения, бессмысленный лепет влюбленных; и, наконец, символ коммунизма — не «Киевгаз», дающий за червонец гарантию кухонной безопасности, а книга-Ленин — некий странный объект, ставящий под вопрос привычный, уютный образ реальности, «объективно» данной нашим чувствам в форме лишь кажущегося надежным синтеза.

## REFERENCES

- Dolar, M. (2018). *A Voice and Nothing More*. Rus. Ed. St. Petersburg: Ivana Limbakha Publ. (In Russian).
- Lukács, G. (1991). *Towards Ontology of social being. Prolegomena*. Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian).
- Margolit, E. Ia. (2019). *Waiting for an answer. National cinema: films and their people*. Moscow: Rosebud Publ. (In Russian).
- Marx, K., & Engels, F. (1955). The German Ideology. In K. Marx, & F. Engels, *Sochineniia. Vol. 3. (2nd. ed.) (7-544)*. Rus. Ed. Moscow: Gosudarstvennoe izdanie politicheskoi literatury Publ. (In Russian).
- Trofimenkov, M. (2018). *The History of Russian Cinema in 50 Films*. St. Petersburg: Poriadok slov & Kommersant Publ. (In Russian).
- Žižek, S. (2014). *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*. Rus. Ed. Moscow: Delo Publ. (In Russian).

## САМООПРЕДЕЛЕНИЕ СМЫСЛА «ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО» В СТРУКТУРАХ РОК- И РЭП-ПОЭЗИИ

СВЕТЛАНА КАРДИНСКАЯ

*Кардинская Светлана Владленовна* — доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД), Высшая школа печати и медиатехнологий, профессор кафедры Гуманитарных и социально-экономических дисциплин, Санкт-Петербург, Россия

*E-mail:* kard16@mail.ru

Исследование рок- и рэп-поэзии связано с необходимостью осмысления новых реалий в современном искусстве России в конце XX — начале XXI века. Своеобразным зеркалом, отражающим изменения культуры и социума страны в периоды их кризисов и преобразований, во все времена служит поэзия, а для конца XX — начала XXI вв. — таким зеркалом становятся рок и рэп, специфически предъявляющие в поэтическом языке конфигурации современности. Если философских и искусствоведческих исследований рок-поэзии проводится достаточно много, то рэп-поэзия пока остается «слепым пятном» в сфере познания современного искусства. Соответственно, нам показалось интересным сопоставление рок- и рэп-поэтических текстов с целью выявления способов самоопределения смыслов «человеческого» в поле искусства. Для анализа были выбраны одноименные композиции Егора Летова и Noize MC (Ивана Алексеева) «Все как у людей», отстоящие во времени друг от друга на 31 год. Название композиций как точка соприкосновения двух временных пластов оказывается также разрывом, раскрывающим вариативность дискурсивных контуров смыслов «человеческого», «социального», а также способов существования искусства. Метафора, лежащая в основании рок-поэзии — это метафо-

ра «травмы», образующейся на сломе прежних культурных целостностей, ставших как внешней оболочкой, так и внутренним состоянием поколения 1980-1990-х. Метафора рэп-поэзии — калейдоскопическая смена соединенных разрозненных оцифрованных фрагментов, содержащих то, что ранее считалось культурными и языковыми «отбросами», и их новое «сшивание» в эклектичную картину сетевой реальности, выводящую на поверхность дискурса искусства новизну современности. Философский анализ рок- и рэп-поэзии базируется на герменевтическом методе П. Рикера, его теории «живой метафоры». Анализ способов самоопределения смыслов «человеческого» в поэтическом дискурсе предполагает построение авторской аналитической модели современного искусства, представленной, в частности, в данной работе. Методологической основой исследования послужили постхайдеггерианские концепты бытия субъективности и языковой реальности Дж. Агамбена, А. Бадью, Ж. Делеза, Ж.-Л. Нанси.

*Ключевые слова:* герменевтика, самоопределение, «человеческое», рок, рэп, поэзия, метафора

## **SELF-DETERMINATION OF THE SENSE OF “HUMAN” IN THE STRUCTURES OF ROCK AND RAP-POETRY**

***Svetlana Kardinskaya***

DSc in Philosophy, Associate Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design. Higher School of Printing and Media Technology, St Petersburg, Russia

*E-mail:* kard16@mail.ru

The study of rock and rap poetry is associated with the need to comprehend the new realities in contemporary Russian art in the late 20th — early 21st centuries. In the 20th — 21st centuries. Rock and rap present specific configurations of modernity in the poetic language. Therefore, it seemed interesting to us to compare rock and rap poetic texts. The purpose of the analysis is to identify ways of self-determination of the sense of “human” in the field of art. For the comparison, the compositions of the same name by E. Letov and Noize MC (Ivan Alekseev) were chosen. The name of the compositions is the point of contact between the two temporal layers. It is a gap revealing the variability of the discursive contours of the meanings of “human”, “social”, as well as the ways of art existence. At the base of rock poetry there is the metaphor of “trauma”, which is formed on the scrapping of previous cultural integrity, that has become both the outer shell and the inner state of the 1980-1990s generation. The metaphor of rap poetry is a kaleidoscopic change in the connections of disparate digitized fragments containing the old cultural and linguistic “garbage”. Their new “stitching” forms an eclectic picture of network reality, bringing the nov-

elty of modernity to the surface of discourse. The philosophical analysis of rock and rap poetry is based on the hermeneutic method of P. Ricoeur, his theory of “living metaphor”. An analysis of the ways of self-determination of the sense of “human” in poetic discourse involves the construction of an author’s analytical model of contemporary art, presented, in particular, in this work. The post-Heideggerian concepts of subjectivity by J. Agamben, A. Badiou, J. Deleuze, and J.-L. Nancy served as the methodological basis of the study.

*Key words:* hermeneutics, self-determination, “human”, rock, rap, poetry, metaphor

### **Маргинализация «человеческого» в метафорике рок-поэзии**

Название рок-композиции Егора Летова (1988), а также созданного тридцать один год спустя клипа рэп-исполнителя Noize MC (Ивана Алексеева) — «Все как у людей», — на наш взгляд, выявляет точку касания пространств рока и рэпа, раскрывающую бытие поэтического на пределе смыслов той и другой сфер творчества.

«Все как у людей» — высказывание о некоем «общем знаменателе» наличествующем у всех, и о том, что известно каждому. Речь идет о повседневном смысле бытия индивидов. Устойчивое выражение «все как у людей» имеет в виду «нормальность», само собой разумеющиеся ценности. Существование «человеческого» подразумевает «нечеловеческое», обнаруживающее небытие нормальности. «Человеческое», как правило, предполагает устойчивый порядок и, напротив, «нечеловеческое» — хаос, неопределенность, неразличенность добра и зла, «серую зону» бытия человека.

Нормативное «все как у людей» оказывается ничем иным, как встроеной в повседневность идеологией, опривыченной многократными слоями повторений, а потому отягощенной «амнезией происхождения» (Bourdieu, 1997, 15).

В стоптанных ботинках  
Годы и окурки,  
В стиранных карманах  
Паспорта и пальцы.  
(Летов Е. «Все как у людей»)

Все, что способствует воспроизводству «человеческого», как того, что «как у людей» — «Правильно и ясно. / Здорово

и вечно». Регулярные повторы создают иллюзию обновления «прочных построек» повседневной рутины, но, как бы ни крутились «резвые колеса» мнимых перемен, производимая ими реальность сводится к «братским могилам»:

Резвые колеса  
Прочные постройки  
Новые декреты  
Братские могилы.  
(Летов Е. «Все как у людей»)

«Братские могилы» (могилы солдат) в композиции Е. Летова являются красноречивым знаком времени, поскольку участие СССР в афганской войне все еще продолжалось, и солдаты выполняли «правильный и ясный» интернациональный долг, часто заканчивавшийся «грузом 200». Метафорический же смысл этого высказывания оказывается ключом к пониманию концепта «здорово и вечно», актуального для всего одноименного альбома «Гражданской обороны» (альбом «Здорово и вечно», 1989).

Могила — предел человеческого существования, граница жизни и смерти, вместительница мертвого тела. Это место, где человека уже нет, но также и пространство, зияющее посреди жизни и ставящее ее под вопрос: тело, лежащее в могиле, не есть человек, что же тогда он есть? Сводится ли человеческое существование к «стоптанным ботинкам», «окуркам», «паспортам и пальцам» (повседневной рутине), или к «правильному и ясному» выполнению «здоровых и вечных» «новых декретов» власти? И то, и другое низводит человека до состояния «функционирующего тела» — пустого места актуализации «антропологической машины» (Agamben, 2012, 44).

Отделяющая «человеческое» от «нечеловеческого» (животного, растительного) «антропологическая машина» культуры, сформировавшаяся в Новое время, постоянно предоставляет индивиду нормативные языки, закрепляющие повседневные и идеологические формы проявления «человеческого». Соответствуя этим культурным дискурсам, человек рассогласуется с собой, превосходя или не достигая собственного бытия, человеческая реальность «выпадает в осадок», становится неопределимым остатком. Следовательно, предъявить то, что

составляет сердцевину человеческого существования, невозможно посредством наличествующих вариантов культурных дискурсов. Человеческая реальность уходит в зону неопределенности, невыразимости, отсутствия:

Вот и всё что было —  
Не было и нету.  
Все слои размокли.  
Все слова истлели.  
(Летов Е. «Все как у людей»)

Неразличенность «было» и «не было» оказывается нулевым состоянием «человеческого» — невозможным, невысказываемым, безразличным — по ту сторону каких-либо определений, в том числе и временных — «не было и нету». Состояние безразличия «человеческого», с одной стороны, — результат упорядочивающей деятельности социального дискурса («антропологической машины»), беспрестанно проводящего границы, включающие человеческую жизнь в рамки и порядки, однако, с другой стороны, оно есть «серая зона», обнаруживающая бессилие всякого социального порядка ее структурировать.

Безвременное «не было и нету» не вовлечено ни во что, совершенно свободно и вечно. Концепт «Здорово и вечно» Егора Летова можно рассматривать в качестве своеобразной «ленты Мёбиуса»: невключенность человеческой реальности предполагает абсолютную (вечную) свободу, однако ее обратная сторона — невыразимость, безразличие, состояние «без языка», делающая ее объектом нормативных социальных дискурсов, низводящих «человеческое» до *bios*, подразумевающего необходимость «биополитики» (контроля здоровья, жизни и смерти населения) (Foucault, 1996, 242). Соответственно, «вечно» (свобода неразличенного остатка) оборачивается как «здорово» (контроль над индивидом), а безразличная «человечность», словно ничем не связанная «легкость бытия», «невыносима» — она невидима и не признаваема, ничтожна и уничтожаема как асоциальная.

В альбоме «Невыносимая легкость бытия» (2006) Егор Летов продолжает начатую в альбоме «Здорово и вечно» концептуализацию безразличной «человечности»:

Солдат устал, солдат уснул, солдат остыл ...  
(Летов Е. «Невыносимая легкость бытия»)

Предельное состояние безразличия между живым и мертвым, человеческим и нечеловеческим может характеризоваться как «оцепенение», исключаящее индивида из «мира» и, одновременно, погружающее его в автоматизм технологизированной действительности социальных процессов, проходящих «мимо»:

Колёса вертятся,  
Колёса катятся, катятся, катятся прочь...  
Мимо пышных фраз, мимо лишних нас...  
(Летов Е. «Невыносимая легкость бытия»)

«Человеческое» есть остаток — излишний и недостающий в одно и то же время, поскольку находится в непоименованном промежутке, избыточном по отношению к уже сформировавшейся устойчивой действительности. «Человеческое» состояние «между» реализуется в именовании этого разрыва, предъявляющего его конфигурацию в качестве художественного произведения. «Я» художника актуализируется в фиксации нового как сферы неопределенности, обозначающейся в акте творчества:

Лишь одна дорожка да на всей земле,  
Лишь одна тебе тропинка на твой белый свет.  
(Летов Е. «Невыносимая легкость бытия»)

«Человеческое» заключается в способности схватить сферу неопределенности, разрыв, зияющий посреди существования, как основание для творческого высказывания. То, что приостанавливает дискурсивность, делает ее невозможной, одновременно, оказывается основанием именованного, местоположением субъективности, манифестирующейся в языке. «Серая зона» «человеческого» — дискурсивное ничто — «прокалывает» сплошной континуум социальных и культурных дискурсов, обнаруживая их фрагментарность, множественность и, как следствие, нехватку смысла в ситуации разорванности.

Рок-поэтическая композиция фиксирует травматичность расколотого бытия, она очерчивает контур «раны», обводя ее края, но не соединяя их. Осколки прежней реальности несо-

вместимы, новое высказывание, прорастающее на обломках старых, превращает их в отходы, мусор, непригодный для дальнейшего использования. Русская рок-поэзия выворачивает советский пропагандистский дискурс наизнанку, показывая его изношенную подкладку: то, что было наверху — «здорово и вечно», «правильно и ясно» — становится ветхой заплаткой, прикрывающей внутренность — «стоптанные ботинки», «окурки», «родную грязь», «братские могилы» и т. п. Поскольку «Все слои размокли. / Все слова истлели», в промежутке между напластованиями просвечивает новая истина. В таком высвечивании ранее невидимого и раскрывается новое слово русскоязычной рок-поэзии.

Многие рок-поэтические композиции, как у Егора Летова, так и у других авторов, состоят из нанизывающихся друг на друга метафорических конструкций, не предполагая последовательного повествования, а, наоборот, оставляя «рваные края» вместо плавных переходов и последовательности сюжетов:

Гремит ключами дремучий лес,  
Втирает стекла веселый черт.  
Смотри с балкона — увидишь мост,  
Закрой глаза и увидишь крест.  
Сорви парик и почувешь дым,  
Запомни: снова горит картон.  
*(Дягилева Я. «Декорация»)*

Клевер да березы. Полевое племя.  
Север да морозы. Золотое стремя.  
Серебро и слезы в азиатской вазе.  
Потом — юродивые-князи нашей всепогодной грязи.  
*(Башлачев А. «Лихо»)*

В этих примерах рок-поэзии мы обнаруживаем «бесфабульность», безосновность повествования, отсутствие сюжета как такового. Сама рок-композиция становится орнаментальным словесным обрамлением невидимой пустоты, рассеивающей прямой взгляд, а потому, огибаемой окольным путем. Рок-поэтическое произведение очерчивает место того, что не может быть высказано, но оставляет языковые следы и метки по краям, удерживающие смысл произведения в состоянии неопределенности между полюсами, опространствливающими его.

## **Бытие метафоры на пределе языка искусства**

Рок-произведение может быть прочитано в качестве метафоры, лежащей в основании поэзии, литературы, искусства в целом. По высказыванию П. Рикёра, метафора создает напряжение между «быть» и «не быть» (Ricœur, 2015, 209). «Метафорическое высказывание завоевывает свой смысл в качестве метафорического на развалинах буквального смысла, оно также приобретает свою референцию на развалинах того, что можно назвать, для симметрии, его буквальной референцией» (Ricœur, 2015, 181). По мысли Рикёра, метафора обозначает реальность, но таким образом, что осуществляется игра между перспективой и открытостью, точностью и многозначностью, формируя «стереоскопическое видение». Для метафоры характерна «расщепленная референция» — «бытие как», отсылающее, одновременно, к «быть» и «не быть» (Ricœur, 2015, 217).

Метафора расщепляет реальность, показывая ее несоответствие самой себе за счет избыточности смысла в условиях экономии языковых средств. «Бытие-как» — это всегда сопоставление предмета с тем, что он «не есть». Значит ли это, что возможно любое сопоставление? С позиции Рикёра, то, что «есть», и то, что «не есть», находятся в напряжении, стягиваются в некое единство. Метафора демонстрирует, по выражению Рикёра, «апофатический способ существования» — одновременность отрицания «быть» и «не-быть» и полагания их тождества. Что же позволяет удерживать в единстве неоднородные элементы?

Состояние напряжения, посредством которого достигается целостность метафоры, появляется благодаря специфическому языковому изгибу-складке, формируемому в процессе высказывания. Метафора в качестве «бытия как» существует в присутствии сравнивающего субъекта, остающегося непоименованным «небытием». Само сдвигание смысла, отстранение его от соотносимой реальности обнаруживает деятельность субъективности в структурах языка. Язык совершает оборот вокруг себя самого, очерчивая «слепое пятно» непоименованности — «сферу неопределенности», делающую возможными новые определения. Метафора приостанавливает привычный

линейный способ движения языка, образуя поворот, огибающий невидимое препятствие и обходя его непрямым путем. Пространство между «есть» и «не есть» метафоры, оказывается местом одновременного присутствия и отсутствия субъективности. Непоименованная избыточность смысла находит воплощение в движении имен, порождая орнаментальные узоры по контуру пустоты в центре метафорической фигуры, препятствуя замыканию ее краев и провоцируя производство новых конфигураций.

Безымянная субъективность раскрывается в соприкосновении разнородного и даже противоположного, манифестируя сходство различенного на пределе смысла. Обращение языка к самому себе актуализирует пространство субъективности, в котором происходит саморефлексия языка. «Благодаря этой рефлексивной функции язык знает, что укоренен в бытии... воспринимает самого себя как дискурсивное выражение, самоартикуляцию бытия, о котором говорит» (Ricœur, 2014, 225). Напряжение, порождаемое самопредставлением языка в метафорическом высказывании, означает, по мысли Рикёра, трудность высказывания, соответствующую трудности бытия (Ricœur, 2014, 231). «Трудность бытия», в свою очередь, может рассматриваться в качестве затрудненности предъявления смысла поэтического произведения.

Современная поэзия, с позиции Г. Гадамера, характеризуется многоуровневостью смыслового содержания, а также «блочным сцеплением слов» (Ricœur & Gadamer, 2019, 314), способствующими специфическому высвобождению поэтической энергии. По мысли Гадамера,

языковые обычаи нашего времени требуют других раздражителей... Существует закон притупления раздражителей, ровно, как и закон усиления стимула посредством контраста. Так, решающее значение приобретает новая массовая риторика, через средства массовой информации ворвавшаяся в нашу цивилизацию и стремящаяся к герметичности поэтического и, особенно, лирического языка, герметичности, которая определяет нашу эпоху. (Ricœur & Gadamer, 2019, 328)

Напряженность поэтического языка в целом в современных произведениях искусственно усиливается за счет специфиче-

ских приемов, в частности, «сокрытия смысла» посредством «отказа от прагматизма повседневной речи», «уплотнения высказывания» (Ricœur & Gadamer, 2019, 335) использования «гравитационной силы слов, без того, чтобы как-то их заставить работать посредством синтаксических или логических средств» (Ricœur & Gadamer, 2019, 314).

Невысказываемая пустота-сердцевина рок-произведения актуализируется в напряжении «стягивания» в единую точку разрозненной мозаики строк, многократно именуясь как нечто другое, не то, что она есть. Безымянное небытие становится чем угодно — «Расчетной книжкой мое лицо / Сигнал тревоги — ложимся спать, / Упрямый сторож глядит вперед» (Я. Дягилева), — по сути, становится декорацией пустоты. Метафорическое состояние «между» обозначается поворотом языка к самому себе множеством способов. В рок-поэзии важен повтор одного и того же (смысла «человеческого» как говорящего, языкового существования) как самообращения языка в акте именованного еще не поименованного. Схватывание «сферы неопределенности» осуществляется в пространстве, формирующемся посредством вращения языка вокруг самого себя в момент фиксации полюсов-противоположностей — «Весело и страшно» (Е. Летов), «Мертвякам припарки — как живым медали / Только и подарков — то, что не отняли» (А. Башлачев).

Смысл рок-произведения заключается в «нанизывании» разрозненных фраз, осуществлении «прокалывания» континуума языка, структурированного в системы и порядки. В результате «прокола» происходит разбивание устойчивых дискурсивных структур, и из смешения разнородных элементов вычерчивается контур нового поэтического высказывания. Через «прокол» протягивается то, что еще не было представлено, способное предъявить новые смыслы реальности.

### ***Конструирование «мозаичного» существования человека в орнаментальном дискурсе рэп-поэзии***

Если для описания рок-поэтического произведения уместна метафора травматического разрыва дискурсивного континуума, конфигурируемого обломками некогда могущественных идеологий и нормативностей, то рэп-поэзия может быть

представлена посредством метафоры калейдоскопа, составляющего узоры-пазлы из неоднородных фрагментов на поверхности культуры.

В 2019 году рэп-исполнитель *Noize MC* (Иван Алексеев) записал клип «Всё как у людей», являющийся, одновременно, и интерпретацией одноименной композиции Егора Летова, и самостоятельным произведением. Русский рэп и, в целом, хип-хоп культура становятся заметными и влиятельными в России в конце 2000-х — в 2010-е гг. В этот период культурное пространство страны уже не заполнено унифицирующими идеологическими системами, подчиняющими себе жизнь индивида, а практики повседневной жизни, включая поликультурные и мультирелигиозные аспекты, демонстрируют свою эклектичность.

В контексте новой социальной реальности, «человеческое» как некий «общий знаменатель» для всех индивидов уже не может определяться через классовые, национальные, религиозные, культурные и прочие надындивидуальные принципы. Единственной общей чертой всех индивидов теперь является *bios* — биологическая составляющая, характеризующая человека в качестве живого существа, имеющего право на жизнь. Соответственно, современность — это эра «биополитики», возводящей «безопасность» на уровень абсолютной ценности. Однако оборотной стороной декларации ценности человеческой жизни становится необходимость контроля за здоровьем и жизнью каждого индивида и населения в целом, подразумевающая усиления государственных структур.

В композиции *Noize MC* «Все как у людей» «государственная безопасность» осуществляет свои контролирующие функции, расчленяя человека на элементы, благодаря чему неделимый индивид превращается в «дивидуума» (Deleuze, 2004, 227) — безликий элемент, включенный в однородную «массу»:

Голову в коробке пластмассовой  
Вместе с телефоном, ключами и паспортом  
Рентгеном в сканере просветят ласково  
В целях безопасности государственной.  
И обратно вряд ли пришьют уже:  
Руки ищут затылки над обрубками шей;

Туловища жмутся грудными клетками к стенам —  
Не видно из контейнеров, что там с телом.  
Лента с монотонным гулом коробку тащит  
И для тулова тоже подыщут ящик...  
(Noize MC «Все как у людей»)

Разъятый «дивидуум» — состояние не жизни и не смерти, а пустого места-знака — оцифрованного (просвеченного сканером) и способного быть помещенным в различные дискурсивные контексты — от бюрократических до политических.

Тела-знаки вовлекаются в новую повседневную реальность, сформированную соцсетями:

А девочка из конной полиции  
С белым айфоном на белом жеребце  
Ждёт в Инстаграме лайка от принца,  
И ждёт от Чёрной Пятницы низких цен...  
Обсуждают рецепты подружки-умницы  
В недозаблокированной «телеге»...  
(Noize MC «Все как у людей»)

Цифровая повседневность удобно отражается на экране, индивиды и вещи, будучи экранными образами, комбинируются друг с другом в серии, марки, бренды: «Она завтра купит в “Меге” наборчик “LEGO”». Собственно, идея «безопасности» также представлена как набор элементов:

В наборе — автозак и три человека:  
Двое ментов на одного — Всё, как у людей...  
(Noize MC «Все как у людей»)

Сетевая реальность полностью прозрачна для контроля, а «человеческое» обращено в цифру и структурировано в порядках знаков. Отказ от тотального контролирующего принуждения возможен лишь в качестве критики в комментариях к медиасообщениям: «Протест не взятяг, бунт в соцсетях». Цифровой порядок делает протестные проявления очередным модусом своего функционирования, наращивая производство своей власти. Индивид, ставший дивидуумом, остается ресурсом социальной системы контроля, пустым пространством ее актуализации. Нейтрализуясь до предела, «человеческое» рассеивается во фрагментарной мозаичности, отчуждаясь от собственной неделимой самости.

Существует ли в «прозрачном обществе» человеческое как «частное»? У *Noize MC* «частное» — это: «Уютная коробка мещанского райка — / Лубочные картинки про счастье дурака; / Типичные сюжеты — культуры суррогат...». То есть, «частное» — это «коробка» или вместилище разъятого на функции тела, являющегося элементом различных социальных практик, например, семейных, отцовских:

Но ты давай, вон, спроси у своих детей,  
Где их папа нужней: в сводках новостей,  
Чтоб ноги об него вытирать по телику;  
Или в коридоре, чтоб сиденье поднять у велика?  
(*Noize MC* «Все как у людей»)

Человек в современности подведен к пределу, сводясь к функции и исчезая как нечто самостоятельное и неделимое. То, что остается от индивида в качестве остатка после поглощения его социальной системой знаков — немой переход от одного оцифрованного фрагмента к другому, граница на стыке элементов символической реальности. Пауза в сплошном, заполненном слоями различных дискурсов поле, намекает на глубину, однако, эта глубина, как только обнаруживается, так сразу же становится символическим «рубцом» на поверхности уже сказанного. Такой «рубец» или «шов» заново соединяет разрозненную мозаику прежних дискурсов, поворачивая их новыми гранями. Рэп-поэтическое произведение осуществляет калейдоскопическую комбинаторику уже существующих фрагментов культуры в новую фигуру посредством иных способов связывания, полагая узелки на местах разрывов.

Необозначенное социальными символическими системами «человеческое» зияет пустотой в местах их соединения как некий пробел или «пора» на поверхности культурных континуумов, делающая возможным выворачивание скрытого внутри наружу и, следовательно, их обновление. Рэп-поэзия, оказываясь «узлом», соединяющим разрозненные лоскутки былых целостностей в новую мозаичную картину, прорисовывает штрихами «швов» фигуры современности, включая разрывы в качестве элементов этого паззла. Рэп-поэзия не создает нечто принципиально новое, она «набивает татуировки» на уже

существующей поверхности культуры, однако контуры тату проходят именно там, где дискурсивные монолиты образуют трещины и складки. Выставляя напоказ сломанное, отброшенное, как ненужный мусор, маргинальное и периферийное, рэп-поэзия подвергает сомнению различия внутренне / внешнее, глубинное / поверхностное, социальное / асоциальное, нормативное / ненормативное. Происходит работа с границами, испытание на прочность «антропологической машины», формирующей культурные нормативности и отделяющей человеческое от нечеловеческого. Рэп-композиция, как правило, интертекстуально состыковывает символические пласты прошлого и настоящего, фантастического и действительного в орнаментальный паззл, состоящий из эклектичных штрихов и фрагментов.

## REFERENCES

- Agamben, G. (2012). *Open. Human and Animal*. Rus. Ed. Moscow: RGGU Publ. (In Russian).
- Bourdieu, P. (1997). For rational Historicism. In *Socio-Logos postmodernizma* (9-39). Moscow: Institut eksperimental'noj sociologii Publ. (In Russian).
- Deleuze, G. (2004). *Parley 1972-1990*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
- Foucault, M. (1996). *The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality*. Rus. Ed. Moscow: Kastal' Publ. (In Russian).
- Ricœur, P., & Gadamer, H-G. (2019). *The Phenomenology of Poetry*. Rus. Ed. Moscow: RIPOL klassik & Pangloss Publ. (In Russian).
- Ricœur, P. (2015). The Rule of Metaphor. Study 7. Metaphor and Reference. *Horizon*, 4(1), 175-219. (In Russian).
- Ricœur, P. (2014). The Rule of Metaphor. Study 8. Metaphor and philosophical discourse. *Horizon*, 3(1), 215-236. (In Russian).

---

---

---

# RECENSIO



---

---

## НОВЫЙ ПРОЕКТ ФИЛОСОФСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ КИНО

**ОТЗЫВ О КОЛЛЕКТИВНОЙ МОНОГРАФИИ «КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ:  
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА» (СПБ., 2020)**

**НИКОЛАЙ ХРЕНОВ**

*Николай Андреевич Хренов* — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем медиа Государственного института искусствознания, член Союза кинематографистов России, Москва, Россия

*E-mail: nihrenov@mail.ru*

Статья представляет развернутый отзыв на подготовленную петербургскими философами коллективную монографию «Кинематографический опыт: история, теория, практика». В этой книге можно констатировать не просто более или менее глубокие наблюдения о функционировании и воздействии кино, в которых каждым из авторов выделяется и анализируется какой-то отдельный его аспект, но реализацию новаторского проекта философского исследования кино, являющегося исследованием системным, а потому в научном плане весьма перспективным. Исследование задумано и выполнено как посвященное кинематографическому опыту. Понятие «кинематографический опыт» оказывается не просто частной проблемой, а философским концептом, позволяющим объединить различные вопросы изучения кино в систему. Смысл философского исследования кинематографического опыта заключается в стремлении достичь того научного уровня, на котором можно сделать предельное обобщение, касающееся представления о кино как о феномене культуры. Высоко оценивая подготовленный труд, автор обращает внимание на поворот в попытках

осмысления функционирования кино в сторону философии. Изучение опыта кино в философском ракурсе до сих пор почти не предпринималось. На рубеже XX-XXI веков, когда исследования кино успели дифференцироваться (о чем свидетельствуют такие направления, как социология кино, семиотика кино, психология кино, рецептивная эстетика кино и т. д.), возникает потребность в комплексном, а, точнее, интегративном изучении кино. Эту задачу как раз и призвана решить философия кино. Исследовательский проект, подготовленный петербургскими философами, свидетельствует, что исследования в этой области начались и дают многообещающие результаты.

*Ключевые слова:* философия кино, кинематографический опыт, теория кино, история кино, рецепция кино, эстетика кино

## **NEW PROJECT OF PHILOSOPHICAL RESEARCH OF CINEMA**

### **REVIEW OF THE COLLECTIVE MONOGRAPH “CINEMATIC EXPERIENCE: HISTORY, THEORY, PRACTICE” (ST. PETERSBURG, 2020)**

***Nikolay Khrenov***

DSc in Philosophy, professor, Moscow, Russia

*E-mail:* nihrenov@mail.ru

The article presents a detailed review of the collective monograph “Cinematic Experience: History, Theory, Practice” prepared by the Petersburg philosophers. Each of the authors highlights and analyzes a separate aspect of the functioning and impact of cinema. Moreover, they show realisation of an innovative project of philosophical research of cinema, which itself is systematic and therefore scientifically promising. The study focuses on the cinematic experience. The term “cinematic experience” appears to be not only as a particular problem, but as a philosophical concept that allows you to combine various issues of studying cinema into a system. The point of the philosophical study of cinematic experience lies in the desire to reach that scientific level where the ultimate generalization of the idea of cinema as a cultural phenomenon is possible. Highly appreciating the prepared work, the author draws attention to the turn in understanding the functioning of cinema towards philosophy. Until now the study of the experience of cinema from a philosophical perspective has hardly been undertaken. At the turn of the 19-20th centuries, the study of cinema managed to differentiate

(as evidenced by such areas as the sociology of cinema, semiotics of cinema, psychology of cinema, receptive aesthetics of cinema, etc.). There is a need for a comprehensive, or, more precisely, an integrative approach in/to the cinema studies. The philosophy of cinema is designed to solve this problem. A research project prepared by the Petersburg philosophers shows that research in this area has begun and is yielding promising results.

*Key words:* philosophy of cinema, cinematic experience, theory of cinema, history of cinema, reception of cinema, aesthetics of cinema.

Коллектив авторов, состоящий из петербургских философов, предлагает читателю монографию под названием «Кинематографический опыт: история, теория, практика». В кинематографической жизни, тем более, в кинотеории это событие. Но осознают ли сами авторы, что их исследование — событие? Пытаются ли они внедрить в сознание читателя именно такое отношение к своему проекту? Давайте разберемся.

Начнем с названия, в котором уже четко заявлен и строго осознан предмет исследования — кинематографический опыт. Для понимания этого словосочетания вроде бы никаких трудностей нет. Оно привычно, хотя и многозначно. Но очевидно, что за ним стоит максимальное обобщение. По сравнению с ним другие кинематографические явления и понятия кажутся частностями. Опыт есть у каждого зрителя, у разных слоев публики, правда, разный. Он, видимо, есть и в обществе в целом.

Наверное, может существовать идеальное представление о таком опыте, который есть у кинематографической элиты. Хотелось бы, чтобы публика была приобщена ко всем вариантам кинематографической продукции. Конечно, можно предположить, что реальное положение дел, как это всегда и бывает, идеалу может не соответствовать. Но для авторов, которые, в общем, едины в использовании понятия «кинематографический опыт» (и каждый из них знакомит читателя с каким-то одним его аспектом), этот опыт — не просто тема, не просто проблема, а философский концепт.

Тут уже сразу очевидно, что мы имеем дело с философией, ибо что такое философия как не производство концептов? А раз так, то из этого сразу же вытекает очень важное следствие — авторский коллектив предлагает читателю особый

проект — исследование по философии кино. Сами авторы на этом не настаивают, но, в конечном счете, так их труд прочитывается.

\* \* \*

С самого момента своего возникновения кино постоянно притягивало представителей разных наук. Конечно, предметом внимания его сразу же сделали журналисты, публицисты, литераторы. Также его заметили искусствоведы, социологи, экономисты, психологи, эстетики, историки, лингвисты, филологи, семиотики, а с последних десятилетий XX века — и культурологи. Это, конечно, закономерно. Ведь слишком быстрым и широким оказался резонанс кино в обществе уже в момент его возникновения. Эффект кино заключался в том, что оно мгновенно превращало в публику все общество. В истории такого, пожалуй, до тех пор не случалось.

Но мы пока еще не констатировали приход в кино философов, а это-то для нас сейчас и важно. Ведь чтобы объединить наблюдения и суждения частного характера о кино, сделанные представителями разных наук и направлений, нужна дисциплина, способная предложить целостный или системный подход, вернее, могла бы предложить системное видение столь эффективно воздействующего на общество искусства, заметно разрушающего существующую систему его видов. Такое видение могла продемонстрировать лишь философия, которую, как известно, нельзя считать еще одной наукой, способной объяснить какой-то частный аспект кино. Конечно, с таким пониманием философии не согласились бы многие выдающиеся мыслители, например, Кант, для которого философия — это наука о человеческом познании. Тем не менее, отношения философии с науками от этого не являются менее значимыми. Впрочем, у нас нет уверенности в том, что авторы именно так понимают функции философии: от философии мы вправе ожидать именно обобщающее видение кино, объединение всех его аспектов, граней и функций. В монографии же обсуждение этого вопроса отсутствует.

Пришел ли философ в кино уже на раннем этапе его истории? Конечно, этого отрицать нельзя. В разное время разные

ученые ощущали необходимость в разработке философских проблем кино. Следует отметить, что это были не всегда профессиональные философы: или приобщенные к философии исследователи, как это произошло с Белой Балашем, или просто представители других дисциплин. Если иметь в виду 20-е годы прошлого столетия, когда кинематограф уже был представлен всемирно известными шедеврами, что способствовало возникновению и успешному продвижению теории кино во всех странах, то в это десятилетие уже заявлена необходимость в создании философии кино как особого исследовательского направления.

В этом отношении любопытно суждение Балаша в его изданных в Советской России первых работах, а также книгу немецкого автора Рудольфа Гармса, которая так и называется «Философия фильма». Балаш, приобщенный к немецкой философии, прямо заявляет, что предлагает первый проект философии кино. Идеи Балаша, переживающие ныне свое второе рождение в западной кинотеории, авторы данного издания постоянно и совершенно оправданно вспоминают. Об этом, в частности, говорится в статье *Алексея Сидорова* «Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша». Автор справедливо фиксирует влияние философии на теорию Балаша, в частности, идей Георга Лукача, Вальтера Беньямина, Анри Бергсона, Георга Зиммеля.

Конечно, какие-то мысли, имеющие отношение к философии кино, высказывались и в публикациях, в названии которых философия не упоминается. Хотя в них могло быть больше философии, нежели в книгах, в названии которых это слово мелькает. Как тут не вспомнить работы Сергея Эйзенштейна. Здесь, правда, возникает особая проблема, требующая специального исследования. Она касается отношений между историей становления теории кино и историей идей о кино, которые можно было бы обозначить как философские, или близкие к философии. Понятно, что теория кино предоставляет множество источников, требующих истолкования и не только в философском ключе (автору данной рецензии в свое время пришлось читать во ВГИКе специальный курс по этой проблематике). История теории кино развертывается, питая

историю кино идеями методологического характера, подчас почерпнутыми из смежных гуманитарных дисциплин. Такое отношение теории к истории характерно и для истории искусства. Но как теория, так и история кино, разумеется, имеют один и тот же предмет — *кинематографический процесс*.

Понятно, что в теорию кино часто приходили из философии самые разные идеи. Авторы критически подходят к практике привнесения методологических подходов в рефлексию о кино со стороны, из других наук, полагая, что они должны непосредственно вытекать из самого предмета, то есть из кино. Так, констатируя становление новой науки о культуре, изменяющей отношение к кино и снабжающей исследование кино новой методологией, *Дарина Поликарпова* в статье «Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности» высказывает сожаление о том, что длительное время кино оставалось «резервуаром, заполняемым дискурсами различных носителей, позиции которых сложились в философских нарративах задолго до того, как они обратились к кино» (Davydova et al., 2020, 212).

Тем не менее, актуальные взгляды кинотеории многое определяют в кинопрактике. Скажем, как можно было бы осмыслить тот творческий всплеск 60-х годов в мировом кинематографе без философии экзистенциализма, которым вдохновлялись такие авторы, как, например, Микеланджело Антониони или Ингмар Бергман? Сами режиссеры мыслили в философском духе. Знание Серена Кьеркегора, Альбера Камю и Жана-Поля Сартра помогало понимать их шедевры. То же повторилось в конце XX века в связи с влиянием постмодернистской философии как на практику, так и на теорию кино. А вот представитель концептуализма Джозеф Кошут вообще утверждает, что в XX веке наука вырвалась из-под контроля философии, и философия осталась в прошлом. Если она еще жива, то только в формах искусства. Если Кошут прав, то сближение искусства с философией вполне оправданно. Все говорит о том, что философия кино как особое направление в науке о кино актуальна.

Казалось бы, с середины 60-х сам опыт кино уже диктовал новую волну интереса к его философскому осмыслению.

Но если иметь в виду отечественную рефлексию о кино, то, несмотря на несомненный подъем теории кино, как, впрочем, и киноведения в целом, кроме книги Евгения Вейцмана «Очерки философии кино», в заглавии которой дерзко появилась философия, назвать практически нечего. Конечно, в западной науке о кино имела место другая тенденция. У нас же эмансипация теории кино от идеологии, столь актуальной для 60-х, совпала с увлечением семиотикой и структурализмом, а также с возвращением к тому варианту поэтики кино, что разрабатывался формалистами.

Этому увлечению во многом способствовала московско-тартуская школа и, в частности, идеи Юрия Лотмана, Вячеслава Иванова и других. Но это увлечение касалось, прежде всего, филологии, которая, следует отметить, в XX веке активно разрабатывала вопросы поэтики, продолжая идеи русской формальной школы. Что же касается кино, то, несмотря на авторитет названных Лотмана и Иванова, некоторые исследователи считают неудавшейся попытку представить кино в виде особого языка или вторичной моделирующей системы. В частности, это Михаил Ямпольский, провозгласивший исчерпанность семиотической кинотеории в своей книге «Видимый человек. Очерки ранней кинофеноменологии» и Владимир Соколов, утверждающий в своей книге «Киноведение как наука», что в российском киноведении семиотическая методология не привилась и не дала заслуживающих внимания результатов.

\* \* \*

А вот дальше, видимо, в кинематографической рефлексии и в самом деле наступает период, когда необходимо заниматься философией кино серьезно и системно. Что уже подводит к новому периоду в научной рефлексии о кино, который, может быть, будет разворачиваться в сторону философии. Прежде всего, следует сказать о том, что кинематографическая рефлексия, в том числе, и научный ее блок, успела пройти от наблюдений и описаний к интерпретации, а также успела дифференцироваться. Нам теперь известны процедуры семиотического подхода к кино. Так, Лотман, отвлекаясь от своих

филологических и семиотических исследований, предпринял попытку семиотического истолкования кино в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». В этом ряду займут свое место работы Иванова о Эйзенштейне и, в частности, его книга об этом режиссере, недавно вышедшая отдельным изданием, в которой теория Эйзенштейна истолкована в семиотической перспективе, а сам режиссер представлен предтечей семиотики кино.

Сделаны попытки психологического истолкования кино. Это направление опять-таки представлено именем Эйзенштейна, использующего в своем исследовании о кино не только идеи культурно-исторической школы в психологии, в частности, Льва Выготского, но идеи гештальтпсихологии, психоанализа, идеи о пралогическом мышлении Люсьена Леви-Брюля и сочинения Эрнста Кречмера.

Но что особенно обращает на себя внимание в исследовательских текстах о кино, так это значительный массив работ по социологии кино. В самое последнее время вышла обобщающая книга Михаила Жабского «Социология кино», в которой изложена логика развития этого направления в различных исследованиях. С рубежа 50-60-х годов мы переживали очередную, третью по счету, волну социологического воображения, что, несомненно, имело воздействие и на осознание кинематографического опыта. Этому удивляться не приходится, поскольку социология второй половины XX века помогла решать актуальную практическую проблему — проблему выхода из идеологизированной мифологии в реальность, поиска кинозрителя как реальной фигуры. Кинозрителя следовало освободить от того варианта кинематографического опыта, что выражал массовый утопизм истекшего столетия. Несомненно, первая половина XX века продемонстрировала тесную связь между кинематографическим опытом, мировоззрением, навязываемым сверху, и психологией масс, даже в своих фольклорных проявлениях. И это требует специального исследования как слагаемого в понимании кинематографического опыта. В эпоху «оттепели» в СССР происходил сдвиг в кинематографическом опыте, который, несомненно, требовал осознания, в том числе, философского.

Достоинство настоящего коллективного исследования заключается в преодолении некоторого присущего отечественной философии кино провинциализма. В плане философского постижения кино западная кинотеория пока что сильно опережает отечественную кинотеорию. И здесь следует сразу же сказать о сильной стороне рецензируемой монографии. Авторский коллектив восполняет колоссальный пробел в наших знаниях о тех теоретических концепциях, а также о целых исследовательских направлениях, что существуют на Западе. Так, например, в Америке есть целое направление когнитивистского исследования кино, возглавляемое Дэвидом Бордвеллом. Последователи этого направления существуют во всех странах. Мне приходилось принимать участие в одной из посвященных этому конференций, которая проходила в Бабельсберге и даже принимать участие в специальном издании, подготовленном по материалам этой конференции. Бордвеллом написано много книг, но они у нас не переведены.

Однако эта положительная сторона монографии соседствует и с негативной стороной. Некоторые статьи в монографии перегружены обзорами существующих работ и прочитываются как обзоры. Кажется, что это недостаток. Обилие используемой терминологии, извлеченной из разных философских направлений и авторских концепций, подчас отвлекает от главного — целостности и системности изложения проекта философии кино в его новом виде. Глубокие идеи рассыпаются на частности, отвлекая от основной мысли.

Все эти обильно цитируемые работы западных авторов в России не переведены и неизвестны. Хорошо, конечно, что у нас в свое время были переведены замечательные книги Андре Базена и Зигфрида Кракауэра, но сколько же аналогичных работ прошли мимо нас, что, несомненно, сказалось и на состоянии отечественной кинотеории. Правда, в последнее десятилетие у нас издали и уже успели переиздать весьма востребованное исследование Жюль Делеза о кино, и это уже является знаком очередного и значительного поворота в теории и философии кино. Не случайно *Артем Радеев* уделяет значительное внимание понятию «поворот» в первой

статье монографии «Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет?»

В самом деле, в последнем столетии имеет место, по выражению Радеева, экспансия поворотов. Это и лингвистический, и онтологический, и когнитивистский, и, наконец, культурологический поворот. Аргументируя поворот в теории кино философского типа как *поворот новый*, Радеев в то же время пытается показать, что поворот этот происходит по оси такого явления как кинематографический опыт. Расшифровывая содержание предложенного для рассмотрения явления, он пишет о повороте к переживанию, производству эмоций: «Именно в кино переживательные элементы заявляют о себе наиболее интенсивно — и внимание к ним и обуславливает необходимость более детальной проработки феномена киноопыта» (Davudova et al., 2020, 30).

Не только у Радеева, но и других авторов кинематографический опыт как концепт, определяющий философский подход к кино, в большей степени соотносится с восприятием зрителя. Кинематографический опыт, по сути, сводится к кинематографическому опыту зрителя и понимается, как это формулируется в статье *Ольги Давыдовой и Дарины Поликарповой* «Кинематографический опыт: история проблемы», как эмоциональная, аффективно-телесная мультисенсорная вовлеченность.

Весьма привлекательными являются суждения и выводы *Светланы Никоновой*, которую интересует процесс виртуализации кинематографической реальности, ее одновременная демифологизация и мифологизация на новом уровне. Это новый поворот в исследовании аффективно-телесной вовлеченности. С автором можно согласиться в том, что кино — нечто большее, чем искусство. Никонова продолжает идею, интересующую всех авторов этой книги, — идею о том, что кино, продолжая эстетическую традицию, демонстрирует прорыв чувственности, и в то же время демонстрирует его в таких формах, которые в других видах искусства невозможны. Идея *виртуализации чувственности*, что выделяет кинематограф среди других искусств, весьма актуальна.

Отталкиваясь от концепций авторитетных теоретиков кино Андре Базена и Зигфрида Кракауэра, *Нина Савченкова* в своей

статье «Фантазия как чувство реальности. Фильм как реверси», опираясь на антропологию и психоанализ, приходит к выводу о необходимости включения в рассмотрение кинематографического опыта изображения, имитирующего сновидения. В кинематографической среде давно обсуждается вопрос о специфике киноизображения, якобы имитирующего структуру сновидения. Так, например, Луис Бунюэль в одном из интервью признавался, что в своих фильмах воспроизводит сны, которые он когда-то видел. В этом можно убедиться, пересматривая его ранний фильм «Андалузский пес», созданный под влиянием сюрреализма, или один из поздних фильмов «Скромное обаяние буржуазии». Но нечто подобное можно утверждать и применительно к методу Андрея Тарковского, имя которого в статье Савченковой упоминается. В 2009 году в России была издана книга Лейлы Александер-Гаррет, которая работала переводчиком во время съемок фильма «Жертвоприношение». Книга называется «Андрей Тарковский: собиратель снов». Там приводится много примеров, позволяющих утверждать, что режиссер стремился воспроизвести на экране свои сны.

Вопрос о воспроизведении на экране сновидных образов, помогающих стереть границы между реальным и воображаемым, ставит в своей книге «Кино» Жиль Делез. Для него это характерный признак становящейся во второй половине XX века новой поэтики кино. Статья Савченковой позволяет разобраться в этом вопросе. Для нее этот прием оказывается значимым признаком кинематографического опыта.

Архетипом такого сновидного кинообраза у Савченковой предстает знаменитый образ платоновской пещеры. Люди в этой пещере одновременно спят и бодрствуют. В какой-то степени ситуация просмотра фильма в кинотеатре этот архетип платоновской пещеры воспроизводит. Как и люди в пещере Платона, кинозрители видят, но одновременно и спят. Их сознание раздваивается. С одной стороны, в процессе просмотра фильма активизируется фантазия, с другой, зритель наблюдает проносящиеся на экране события. Савченкова называет это принципом реверси.

В этом смысле, кинематографический опыт следует интерпретировать не через призму сновидения, предполагающего пас-

сивность сновидца и его замкнутость в собственных границах, но рассматривать как реверси, то есть, как сновидение с открытыми глазами. Ведь люди в пещере сновидят, но не спят, их глаза открыты, и они напряженно обсуждают различие теней и отражений. Опыт реверси также представляет собой одновременно фантазийной жизни и протекание внешних событий, совместную пульсацию своей фантазии и фантазии Другого, сложную рифму проективных и интроективных процессов. (Davydova et al., 2020, 179)

Таким образом коллективная монография петербургских философов позволяет разглядеть пока еще на ранней стадии в кинотеории тот поворот, о котором справедливо и уместно говорится в статье Радеева. Это поворот в сторону философии. Такой поворот давно назрел, но по разным причинам откладывался. Он назрел, поскольку результатом дифференцированного изучения кино может быть лишь его философское постижение, ибо это интегративное постижение. Давыдова и Поликарпова справедливо утверждают, что хотя проблематика кинематографического опыта к настоящему моменту и не приобрела еще законченный вид, тем не менее, «лед тронулся». И этому интегративному постижению кино способствует удачно найденный, использованный и проведенный всеми авторами философский концепт, а именно, концепт кинематографического опыта. В этом контексте только и можно по-настоящему оценить данную монографию.

\* \* \*

Что же мы, в конечном счете, получаем, читая эту книгу? С ее помощью мы приближаемся к действительно новому, интегративному этапу в постижении кино. Ведь кинематографический опыт как концепт предполагает системность исследуемого предмета. Смысл данного проекта философии кино мог бы состоять именно в этом. Не случайно авторы предпринимает характеристику существующих философских теорий — отечественных и зарубежных, — подводя тем самым черту под предшествующей фазой в философии кино, и начинают перевод проблемы кинематографического опыта на новый уровень.

Кинематографический опыт — это и опыт каждого художника, будь он традиционалистом, консерватором или модерни-

стом, новатором и экспериментатором, и опыт коллективный, опыт целых поколений режиссеров, целых направлений, стилей, то есть всего того, что является уже надиндивидуальным началом. А также это художественный опыт определенного периода в истории общества. Разумеется, как и кинематографический опыт творцов в его индивидуальных, групповых и коллективных проявлениях, кинематографический опыт зрителя, публики, общества также формируется и постигается в этих вариантах.

Во второй половине XX века в осмыслении всех этих градаций преуспела социология. Это обстоятельство способствовало повышению роли зрителя в конституировании кинематографического опыта. Во многом этому способствовали и рецептивная эстетика, и концепция «открытого произведения» Умберто Эко. Но в данном случае дело не в теории и философии. По сути, выдвигание зрителя на первый план в структуре кинематографического опыта явилось следствием сдвига в социальной психологии. Этот сдвиг способствовал омертвлению того варианта киноязыка, что для советского кино успел стать традиционным.

Крен в сторону кинематографического опыта кинозрителя, затмевающего кинематографический опыт в его других проявлениях и ставшего репрезентативным по отношению к кинематографическому опыту вообще, отмечают и некоторые авторы монографии. Так, в статье Поликарповой утверждается, что на некоторое время в теории кино вместо философии кино на первое место вышла философия зрительского опыта (Davydova et al., 2020, 210). Это справедливо, но следует отметить, что если логически это не всегда верно, то ситуативно вполне оправдано. Это стало выражением духа целого периода в истории кино, когда возвращение из утопии в реальность потребовало нового открытия и зрителя, и вообще, если иметь в виду Балаша, человека — «видимого человека», как реальной фигуры. Эту информацию могла дать лишь социология.

Но это скорее характерно лишь для отечественного кинопроцесса. Что же касается вообще кино, независимо от того, какую страну, народ или цивилизацию оно представляет, то в данном случае при анализе кинематографического опыта

следовало бы иметь в виду те функции кино, что напрямую обращены к сознанию как в его индивидуальных, даже элитарных, так и в его массовых проявлениях. Правда, если исходить из используемой авторами терминологии, то точнее было бы говорить, что эти функции связаны со стихией чувственности. Какие бы частные выводы в разных статьях ни делались, и к каким бы существующим в западной мысли концепциям авторы ни обращались, важно одно: какая перестройка в чувственности реципиента в процессе просмотра фильма происходит? Перестройка ради того, чтобы переживание, которое, как утверждает в первой статье Радеева, и спровоцировало потребность в исследовании кинематографического опыта.

В этом смысле далеко не случайно авторы обращаются непосредственно или к самим философам постмодернизма, или к тем исследователям кино, которые по своим выводам оказываются близки к их концепциям. Если кино на протяжении длительного времени действительно выходило за пределы стабильной системы видов искусства и становилось в центре художественной жизни XX века (возможно, этот этап заканчивается или уже закончился), то, видимо, оно осуществляет какие-то такие функции, которые американский социолог Роберт Мертон называет латентными. Как представители эстетики, в том числе, рецептивной, так и представители социологии, психологии и социальной психологии двигались в направлении распознавания этой универсальной функции, может быть, определяющей в понимании этого философского концепта — кинематографического опыта, соотносимого с попыткой переориентации кино на переживание.

Авторы монографии также продвигаются в этом направлении, обращаясь к философии постмодернизма. Но ответ на этот вопрос возможно начинать с классической философии, которую постмодернисты считают безнадежно устаревшей, и, в частности, с Канта, одного из первых мыслителей, реабилитирующих чувственность в форме эстетической рефлексии. Об этом удачно и убедительно пишет Поликарпова в статье «Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности». Иммануил Кант обращается к чувственности, чтобы понять ее роль

в познавательном акте: «Заботой Канта был не просто человек, но здоровый человек, у которого чувственность безошибочно скоординирована с рассудком, а каждое созерцание — с понятием» (Davydova et al., 2020, 222).

Однако, кажется, эту выверенную классиком философского модерна формулу кино нарушает. Оно, как утверждает Поликарпова, демонстрирует «торжество автономной чувственности, сорвавшейся с петель и более не привязанной ни к какому познавательному процессу» (Davydova et al., 2020, 222). В качестве иллюстрации автор приводит суждения по этому поводу французского режиссера Жана Эпштейна, способные опровергнуть кантовскую формулу. Ведь пространство и время в кино могут выстраиваться не в привычном причинно-следственном порядке, регулирующем познавательный процесс. Технологические возможности кино позволяют расширять поле эмпирической чувственности, способствуют ее высвобождению.

В статье Поликарповой сделано чрезвычайно существенное для понимания проблемы кинематографической чувственности, для ее особого статуса в кино и, следовательно, для осмысления кинематографического опыта обобщение:

Кинематографическая чувственность служит онтологическим основанием для аналитического обособления кино с целью рассмотреть его собственный способ взаимодействия с миром, основанным на чувственном опыте. Кино в этом случае призывается из глубокого интереса к нему самому, и в надежде, что именно оно сможет, наконец-то, с должной степенью наглядности указать на существование сложного и особенного доступа к миру, который разрушает принятую иерархию между познанием и чувственностью, и, вместе с тем, лишает человеческую чувственность ее исключительного статуса. (Davydova et al., 2020, 222)

Таким образом, показав, что вызванная к жизни философией модерна формула соотношения между рассудком и чувственностью оказывается опровергнутой в кино (а в других статьях как раз доказывается, что кинематографическая реальность — совсем не то, что просто реальность в ее зафиксированном виде, это-то и служит основанием для дисбаланса кантовской формулы), Поликарпова все же не делает однозначного вывода по поводу гипертрофии в кино чувственности, подчиненной

в самой реальности рассудку. Конечно, с точки зрения логики такой вывод оправдан. И нет смысла в пересмотре формулы Канта. Но ведь есть еще и обстоятельства — и не только кинематографические, — когда эта формула нарушается в самой жизни, то есть возникают ситуации, способствующие потребности в гипертрофии чувственности.

Ведь эта потребность возникла в XVIII веке, когда капитализм спровоцировал распространяющийся утилитаризм, и тогда возникла необходимость в эстетике и игре, а значит, в чувственности, права которой были ущемлены. Кино эту тенденцию продолжает и усиливает, даже гипертрофирует, но только в другое время, отвечая на изменившиеся потребности. Кант как представитель философского модерна, естественно, мог исходить из гармонии между рассудком и чувственностью. Без чувственности нет логики, но без логики не существует и чувственность. Такое представление характерно для классической философии. Эта формула применима, прежде всего, к механизмам и структуре мышления. Но с этим связана и рецепция кино.

\* \* \*

Кинематографический опыт XX века нельзя рассматривать, исходя исключительно из кино как самостоятельной сферы, тем более, только из кино как вида искусства. Необходимо принимать во внимание болезнь культуры, диагностируемую, в частности, постмодернистскими мыслителями. Постмодернисты стремились похоронить западный логоцентризм, и в этом, пожалуй, они были правы. Гармония между рассудком и чувственностью давно нарушена, и нужно, как советует Мартин Хайдеггер, вернуться к истокам философии. Рассудок преобладает, рассудок пожирает предметно-чувственный мир. Знаки, а, еще точнее, симулякры заменяют вещи. Все свидетельствует о том, что гармония нарушена, а ведь о нарушении этой гармонии размышляли еще романтики. Вызванная ими к жизни традиция как раз и доходит до Балаша.

Что же поможет преодолеть дисгармонию? Как преодолеть рационализм и логоцентризм? Сегодня мы все больше уповаем на виртуальную реальность, способную разрешить столь

острые проблемы. Но ведь и кино является одной из таких фаз в истории становления виртуальной реальности, которая началась с возникновения фотографии, но будет еще продолжаться и продолжаться. С этой точки зрения весьма значима идея, высказанная в статье Никоновой о виртуализации в кино чувственной стихии. Эта идея весьма конструктивна, и автор пытается ее аргументировать с помощью представления кино как особого способа мифологизации:

Кино позволяет нам увидеть нечто более реальное, чем сама реальность — и как в сакральных практиках древности, это «более реальное» есть миф, непосредственное вторжение фантастического, его реальное присутствие, которое оказывает на воспринимающего непосредственный захватывающий и трансформирующий эффект. (Davydova et al., 2020, 108)

Конечно же, кино — это совсем не только фиксация лишь физической реальности, как это утверждает Кракауэр, а реальность мифологическая. Миф позволяет в кинематографическом документализме разглядеть дорефлексивные, то есть мифологические признаки, признаки виртуальной реальности, а во всех технических видах искусства — особую историю, а именно, историю виртуальной реальности. И в этой реальности то, что авторы подразумевают под чувственностью, приобретает еще более гипертрофированные формы. Это и произошло в кино. Произошло, но оказалось недообъясненным. Эта недообъясненность свидетельствует лишь о том, что в истории виртуальной реальности точка еще не поставлена. Авторы данного издания пробиваются к пониманию этого свойства кино. В этом и заключается новизна данного проекта.

Получается, что история кинематографа — это только один из этапов в истории становления виртуальной реальности. Этот этап продолжался на протяжении всего XX века. Следовательно, важно не просто понять, что вообще есть кинематографический опыт, но что есть тот опыт, который характерен именно для данного исторического периода. Что же для него характерно? Кинематограф восполнял дефицит чувственного начала, который из культуры, оказавшейся в фазе шпенглеровской «цивилизации», заметно иссякал. Вот эта универсальная функция, которую можно назвать компенсаторной, и есть

мертоновская латентная функция кино. Она и оказывалась в основе кинематографического опыта. Но этот опыт следует осмыслить, исходя из принципа историзма.

Хотя, конечно, функционирование кино определяла в это время не только компенсаторная функция. Вот почему в последние столетия проблема чувственности выходила на первый план и в XX веке предстала острейшим противоречием. Цитируемый в монографии Кракауэр, кстати, это обстоятельство тоже отмечал, хотя, кажется, что оно противоречит основным положениям его книги. Но гораздо более фундаментальные положения на этот счет можно обнаружить у Эйзенштейна, пытавшегося эту проблему перевести на уровень методики. Оно и понятно, ведь он же — практик. Не случайно он изучал закономерности пралогического мышления и по Леви-Брюлю, и по Кречмеру. Здесь можно увидеть все то же стремление избавиться от рационалистических конструктов и вернуться к предметно-чувственной стихии, что является главным в феноменологии, столь в XX веке востребованной, и к которой авторы при объяснении кинематографического опыта часто прибегают.

А что касается Канта и равновесия между рассудком и чувственностью, то ведь и у него гармония не совсем складывалась. Поэтому он в последний завершающий период совершенно неожиданно для себя открывает сферу эстетики, связывая ее с чувственностью, с чувственным наслаждением. И культивирование эстетики на длительное время позволяло преодолевать нарушение гармонии. Это объясняет структуру того, что можно было бы назвать эстетическим опытом. Кинематографический опыт — это, разумеется, в том числе, и эстетический опыт, его продолжение. Но именно поэтому он и философский опыт, хотя к нему он и не сводится. В XX веке этот опыт выходит за пределы той эстетики, что сложилась в классическую эпоху философии.

Кинематограф в XX веке работал со стихией чувственности, которая выходила за пределы классической нормы. С этим связано и содержание кинематографического опыта. Но что есть норма, если культура к этому времени успела радикально трансформироваться? На пути формирования кинематографического опыта колоссальным прогрессом было то, что

эстетический опыт эпохи модерна кино неожиданно сделало массовым, всеобщим. Правда, это омасшование эстетического опыта было одновременно и его понижением. Но кто сказал, что кинематографический опыт может проявляться лишь в идеальных формах, то есть так, как представляли эстетический опыт философы модерна? Кинематографический опыт следует изучать во всех его проявлениях, формах и вариантах, он не существует в застывших, неизменных формах.

\* \* \*

Таким образом, появление данной монографии позволяет прийти к заключению, что в науке о кино, принявшей в XX веке междисциплинарный характер, наконец-то, и в самом деле намечается что-то вроде нового поворота, и этот поворот обретает философские очертания. Хочется надеяться, что выполненный петербургскими философами проект послужит отправной точкой для активизации киноведения как гуманитарной науки. Совершенно очевидно, что активность этой дисциплины в последние десятилетия сильно понизилась. Этому способствовали усилия властных структур, провозгласивших проведение в жизнь того, что сегодня называют оптимизацией. В результате оказался расформированным целый научно-исследовательский институт, занимавшийся историей и теорией кино. Между тем, оживление в этой сфере совершенно необходимо и именно по той причине, о которой пишут авторы. Именно в теории кино методология, приходящая со стороны и извне, в том числе, из философии, обретает внутреннюю оправданность и становится для кинематографа органичной. Будем надеяться, что данное исследование послужит «запальником» для подъема в теоретическом и научном осмыслении и кинематографического опыта, и кино в целом как социального института.

#### REFERENCES

- Davydova, O. S., Nikonova, S. B., Polikarpova, D. A., Radeev, A. E., Savchenkova, N. M., & Sidorov, A. M. (2020). *Cinematic experience: history, theory, practice*. St. Petersburg: Kul'turno-prosvetitel'skii tsentr "Poriadok slov" Publ. (In Russian).

---

---

---

# CHRONICA



---

---

**ЭСТЕТИКА ЦВЕТА ГРАНАТА:  
ЗАСЕДАНИЕ И ФОТОВЫСТАВКА ПАМЯТИ  
СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА**

**(РХГА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 25 ЯНВАРЯ 2020 Г.)**

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, МАРИЯ РАХМАНИНОВА,  
ВЛАДИМИР ЕГОРОВ**

*Александр Александрович Синицын* — кандидат исторических наук, доцент кафедры Культурологии, педагогики и искусств Русской христианской гуманитарной академии, доцент кафедры Еврейской культуры Санкт-Петербургского государственного университета, доцент кафедры философии и истории Российского государственного института сценических искусств, руководитель Киноклуба РХГА, Санкт-Петербург/Саратов, Россия

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

*Мария Дмитриевна Рахманинова* — доктор философских наук, доцент кафедры философии Санкт-Петербургского горного университета, Санкт-Петербург, Россия

*E-mail:* nordseeinsel@yandex.ru

*Владимир Александрович Егоров* — директор Центра визуальной антропологии и визуальных медиа при Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург, Россия

*E-mail:* vladimiregorov@yandex.ru

В данном очерке представлен отчет о работе заседания, которое состоялось 25 января 2020 г. в Русской христианской гуманитарной академии. Мероприятие было приурочено к 30-летней годовщине смерти С. И. Параджанова (1924—1990). На этом заседании историк А. А. Синицын, философ М. Д. Рахманинова, религиовед и культуролог В. А. Егоров выступили с докладами, посвященными творчеству выдающегося советского режиссера, сценариста и художника. В продолжение мемориального научного мероприятия в Галерее «15» РХГА состоялось открытие персональной выставки работ петербургского художника-фотографа Марии Рахманиновой, посвященной памяти Сергея Параджанова.

*Ключевые слова:* кинематограф, искусство, Сергей Параджанов, Русская христианская гуманитарная академия, история, притча, символ, эстетика, образ, киноязык, цвет, фотовыставка, вернисаж, Галерея «15», Кино-клуб РХГА

## **AESTHETICS OF COLOUR OF POMEGRANATE: A MEETING AND PHOTO EXHIBITION COMMEMORATING SERGEY PARAJANOV**

**(THE RUSSIAN CHRISTIAN ACADEMY FOR HUMANITIES,  
ST. PETERSBURG, 25 JANUARY 2020)**

### ***Aleksandr Sinitsyn***

PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Academy for Humanities, Saint Petersburg State University, Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg/Saratov, Russia

*E-mail:* aa.sinizyn@mail.ru

### ***Maria Rakhmaninova***

DSc in Philosophy, Associate Professor, Saint Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russia

*E-mail:* nordseeinsel@yandex.ru

### ***Vladimir Egorov***

The Russian Christian Academy for Humanities, St. Petersburg, Russia

*E-mail:* vladimiregorov@yandex.ru

This review is dedicated to the meeting/session held on 25th January 2020 at the Russian Christian Academy for Humanities to commemorate the 30th anniversary of S. I. Parajanov's death (1924-1990). A. A. Sinitsyn, M. D. Rakhmaninova

and V. A. Egorov gave speeches devoted to the works of the outstanding Soviet film director. The academic event was followed by an exhibition of Petersburg's art photographer, Maria Rakhmaninova in memoriam of Sergey Parajanov.

*Key words:* cinema, art, Sergey Parajanov, Russian Christian Academy for Humanities (RChAH), history, parable, symbol, aesthetics, image, cinematographic language, colour, photo exhibition, vernissage, Gallery '15', Film Club of the RChAH

25 января 2020 г. в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА) состоялось заседание, которое было приурочено к 30-летней годовщине смерти одного из наиболее ярких и влиятельных художников в истории отечественного и мирового кинематографа — Сергея Иосифовича Параджанова (1924-1990). Мероприятие проводилось совместно Центром визуальной антропологии и визуальных медиа при РХГА и Киноклубом РХГА. Организаторами выступили директор Центра визуальной антропологии и визуальных медиа при РХГА *Владимир Александрович Егоров* (председатель собрания) и доктор философских наук, доцент кафедры философии Санкт-Петербургского горного университета *Мария Дмитриевна Рахманинова* (автор идеи и оформитель мероприятия); идею проведения такого собрания поддержал кандидат исторических наук, доцент РХГА, Института философии Санкт-Петербургского государственного университета и Российского государственного института сценических искусств, руководитель Киноклуба РХГА *Александр Александрович Сеницын*.

Конференция памяти Параджанова проходила в актовом зале академии. Перед началом заседания, пока организаторы готовились к открытию, полчаса в записи звучала музыка дудука в исполнении Дживана Гаспаряна: восточные мелодии созывали на собрание, настраивали аудиторию на восприятие параджановских образов и смыслов, а также текстов докладчиков о разных аспектах искусства Сергея Параджанова.

В течение двух часов были заслушаны и обсуждены три доклада.

Собрание открыл историк *А. А. Сеницын*. Он напомнил собравшимся, что 9 января 2020 г. исполнилось 96 лет со дня рождения С. И. Параджанова, а 20 июля нынешнего года будет тридцатая годовщина смерти великого художника, которому посвящено

мероприятие. Человек непростой судьбы, Сергей Параджанов создал *свою* эстетику цвета, образа, *свою* эстетику киноискусства.

А. А. Сеницын кратко представил основные факты биографии и творчества С. И. Параджанова и прочитал доклад на тему «Поэзия и история в творчестве Параджанова (замечания об образном мире художника)». Вначале он привел цитату из зачина к фильму Параджанова «Цвет граната» (1968) и акцентировал внимание на заявленном самим режиссером намерении-видении: «средствами кино передать образный мир *той* поэзии»; докладчик поставил вопрос о легендарно-исторической тематике поэтического кинематографа Параджанова.

В первые годы работы на Киевской киностудии Параджанов снимает документальное кино о современниках (например, «Наталия Ужвий», 1959), художественные фильмы «Первый парень» (1958), «Украинская рапсодия» (1961), «Цветок на камне» (1962), другие — также на современные темы (кроме дебютного фильма «Андриеш», 1954 — детской сказки, созданной совместно с Я. Базеляном), но эти произведения не стали прорывными. В 1964 г., в возрасте акмэ (режиссеру — 40) Параджанов поставил свой первый шедевр — «Тени забытых предков». Как определил сам художник, это «поэтическая драма про великую любовь», которая «вводит нас в мир народных пересказов старых Карпат». Начиная с этой картины, Параджанов снимает историко-поэтическое кино. В чем причина обращения художника к легендарному прошлому? Стремление уйти от современности, отвлечься от советской действительности — той официальной культуры, которая не принимала его творчество (и нелюбовь была взаимной)? Параджанов использует жанр притчи и разрабатывает свой особый иносказательный киноязык, утверждая, что искусство находится *вне времени*.



Доклад Александра Сеницына  
в актовом зале РХГА,  
25 января 2020 г.

На творческом пути протяженностью в четверть века, для кинокартин Параджанова — «Тени забытых предков», «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Ашик Кериб» (1988) (две последние созданы совместно с Д. Абашидзе) — характерна сдержанность изобразительного повествования и трагизм («Я человек, чья жизнь и душа — мучение»). При этом трагизм параджановских картин опять же сдержанный, монументальный, лишенный утрированного (и поэтому — искусственного и искусного, то есть ложного) психологизма. Во всех названных исторических фильмах возникают *тени предков*, режиссер обращает зрителя к событиям давно минувшим и «забытым». Но это вымышленные тени прошлого — армянские, грузинские, азербайджанские, украинские (гуцулы), молдавские предания, эпос (дастан) и сказки. А. А. Сеницын специально остановился на теме исторического времени в кинематографе Параджанова. Основываясь на суждении А. А. Тарковского о кино как «запечатленном времени» (о времени в форме зафиксированного факта), докладчик попытался показать, что режиссер Параджанов, напротив, представляет «нефактическое» время, в историко-поэтическом измерении.

В докладе философа М. Д. Рахманиновой «Онтологические проблемы параджановской эстетики» была предпринята попытка схематизации многослойной эстетической системы Параджанова. Докладчица определила основные возможные ракурсы этой системы и способы ее считывания с учетом различных исторических и политических контекстов, дала их социально-политический и эпистемологический бэкграунд, представила классификацию ключевых эстетических подходов и приемов и концептуальный анализ их употребления. Фигура кинохудожника Параджанова, как показала М. Д. Рахманинова, очерчивается междисциплинарно и интертекстуально, что проливает свет на его уникальный художественный язык и позволяет объемно увидеть устройство его кинокартин, в том числе, с учетом контекста их разработки и происхождения, а также конкретных обстоятельств жизни режиссера. Благодаря этому становится возможным обращение к творчеству Параджанова не только как к автономному и уникальному миру, но и как к методу для исследования

локальных процессов эпохи, и в целом тенденций поздней советской реальности. Например, в рамках рефлексии о причинах нарастающего расслоения между советской официальной риторикой и эмпирикой повседневности; о возрастании ее репрессивности и герметичности; о связи ее идеологического и эстетического измерений. В этом смысле заявленная перспектива демонстрирует, каким именно образом художественное произведение способно представлять собой ценность не только «внутри-себя» и «для-мира-как-такового», но и в качестве инструмента для рефлексии эпохи о самой себе, или для рефлексии об ушедшей эпохе с исторической дистанции ее будущего.

В рамках выявления ключевых эстетических подходов Параджанова в докладе была высказана гипотеза об их генезисе из интуитивного схватывания художником фундаментальных философских проблем — таких, как проблема движения и неподвижности; проблема «времени-места» (субстанциональная концепция классической философии Нового времени) и «времени-процесса» (реляционная теория и концепция времени А. Бергсона); проблема диалектики традиции и спонтанности, ритуала и игры, бюрократизма и субверсивности; проблема угнетения и свободы, и др. Анализ работы режиссера с этими сюжетами в докладе М. Д. Рахманиновой был предпринят из перспективы формально или концептуально соответствующих им художественных приемов (например, таких, как размыкание статичного времени, выход из линейного кадрового пространства в циклическое, перепрочтение формата средневековой миниатюры и пр.). Так, по мнению докладчицы, обеспечивается панорамное осмысление связи и взаимопроникновения философского и художественного измерений кинематографа Параджанова.

Религиовед и культуролог *В. А. Егоров* выступил с докладом «Сергей Параджанов вне Эроса и Танатоса: новый этос». Докладчик также обратил внимание на то, что с рубежного для творчества Параджанова фильма «Тени забытых предков» (1964) киноязык художника меняется и становится не очевидным языком соцреализма, а неочевидным метаязыком. Как в мифе часть всегда содержит в себе целое, так и в фильмах Параджа-

нова часть (глава, эпизод, кадр) выражает существо произведения. «Тени» — самая экспрессивная кинокартина Параджанова, для которой автор изобрел особый способ высказывания. Он познает мир мифологически, творит его, превращая обыденное в необыденное и наоборот. Режиссер создает новый мир, новые знаки, становящиеся символами нового мира. Обозначение символических границ киноязыка Параджанова в границах Эроса и Танатоса после просмотра «Теней» — первая очевидная ошибка, в которую может попасть рефлексирующее сознание зрителя. Этот фильм, содержащий мотивы Эроса и Танатоса, выводит зрителя за привычные границы культуры и тех мифов, которые с ней связаны. Дихотомия любви и смерти стала важной, но не единственной возможной объяснительной моделью кинематографа Параджанова. Мифология Эроса и Танатоса предполагает необходимый ритуал, начертанный богами.

Миф создается Параджановым через ритуал, являющийся важным элементом творчества художника, который одновременно выступает и как создатель ритуала, и как его транслятор. Пространство мифа и пребывающий в нем человек с присущим ему мифическим сознанием — определенный этап в расколдовывании мира, на смену которому приходит пространство религиозное, а позднее сциентическое с его позитивизмом и рационализмом. Постепенно человек рутинизируется и проваливается в иное пространство, где отсутствует сакральное, практически исчезнувшее из мира видимого, того мира, который стал эмпирически познаваем. Социальная практическая модель нового мира, которая предполагала становление нового человека в бесклассовом обществе при декларируемом равенстве, сме-



*Доклад Владимира Егорова  
в актовом зале РХГА,  
25 января 2020 г.*

нилась рутинизацией, обыденностью и обедненностью мира. Чудесное пропало в повседневном: повседневность, нормативность, ритуал уничтожили сакральные символы, превратив их в знаки или сигналы.

Параджанов оказался в той ситуации, когда существование в рутинизированном мире стало невозможным. Спасением от пустого, профанного и выходом за границы советского социального было его обращение к мифам и сказаниям прошлого, а также их интерпретации и реинтерпретации языком киноколлажа. При этом вхождение в смыслы того, что предъявляет автор произведения, стало возможным не через хронологический кинотекст, а с помощью активно пульсирующей, но неподвижной картины. По мнению В. А. Егорова, именно в этом и заключен феномен Параджанова: происходит разрыв темпорального, разрыв хронологии, изъятия последовательности из полотна картины, без какого-либо ущерба к целостности всего фильма или его части. Дифференциация кинокартины, разделение, разлом целого на частное, атомизация — это и есть одновременное ее усложнение.

Сценарист и режиссер С. И. Параджанов создавал национальное кино, но обращение к архетипам выводило его творчество за границы национального. Как отметил докладчик, режиссер Параджанов предлагал особый опыт проживания через отсылки и включение опыта человека архаического, который присутствует в современном человеке. Такой опыт трансперсонального проживания не есть нечто новое, небывшее; это, скорее, исконно присущее неутраченное, но не воспроизводимое в обыденности. Современный мир рационализирован, трансперсональное выведено за границы необходимого, ежедневно применимого. Природа приручена, а стихии остались в натурфилософии. Мифологическое мышление как первичное присутствует в каждом из нас, но не в каждом есть религиозное мышление.

Подводя итоги доклада, В. А. Егоров отметил, что своим творчеством Параджанов приоткрыл двери в еще неотрефлексированные миры и темы, многие из которых станут актуальными позднее. Параджановские картины суть воплощение опыта трансперсонального проживания, бессознательного архети-

пического, противостояния локальных культур глобальному миру, необходимости свободного высказывания автора и отказа от метанарративов.

Мемориальная конференция получилась камерной и по составу выступающих, и по числу участников. Присутствовали преподаватели и студенты петербургских вузов: РХГА, СПбГУ, Горного университета, Гуманитарного университета профсоюзов, а также вольные слушатели, присоединившиеся к нашему собранию. После выступлений последовали вопросы каждому докладчику, ответы на которые порой перерастали в творческий диалог. В целом «Параджановские чтения» получились интересными и продуктивными. А завершилось это научное заседание не подведением итогов, а заявкой о планах на ближайшее будущее: было принято решение провести в 2020 году расширенную конференцию, посвященную творчеству С. И. Параджанова.

После обсуждения выступлений всех ждал сюрприз — в Галерее «15» на 5 этаже РХГА состоялся вернисаж персональной выставки члена Союза фотохудожников России Марии Рахманиновой. Открывая это второе отделение конференции, В. А. Егоров представил философа М. Д. Рахманинову теперь уже в новом амплуа — как художника-фотографа. На выставке были показаны полтора десятка одиночных и парных портретов в интерьере. Большая часть фотопортретов выполнены в цвете и в той эстетике и символическом поле, которые можно назвать «параджановскими».

Прозвучавший ранее на заседании доклад М. Д. Рахманиновой обрел продолжение на вернисаже выставки художественной фотографии «Памяти Сергея Параджанова». Автор рассказала собравшимся, что работа над этим циклом картин длилась пять лет, теоретически выстраиваясь вокруг современных сюжетов, созвучных тем, которыми была наполнена реальность Параджанова: возобновление цензуры и политических преследований инакомыслящих; проблемы российской политики в отношении Украины и трактовка ее онтологического статуса — как государства и как феномена (одно из формальных обвинений в приговоре Параджанова — в «украинском национализме»); преследование гомосексуальных людей;



*На вернисаже выставки художественной фотографии «Памяти Сергея Параджанова». Мария Рахманинова рассказывает о своих работах в Галерее «15» РХГА, 25 января 2020 г.*

проблема разрастания тюремной культуры в пространство «воли» (одним из самых болезненных переживаний тюремной жизни художника была его принципиальная невстраиваемость в блатную культуру). М. Д. Рахманинова отметила, что сегодня, когда эти проблемы вновь встали перед российским (постсоветским) обществом, а псевдоэстетическая пиротехника масс-медиа исчерпала себя, так и не предоставив средств для их осмысления и экзистенциального проживания, запрос на новые эстетические стратегии становится все отчетливее. Данное обстоятельство стало для Марии Рахманиновой одной из причин вновь обратиться к авторским языкам художников прошлого, в первую очередь тех, чье творчество еще не прошло достаточной рецепции в широком поле культуры, и по-прежнему таит в себе потенциал для ее обогащения, а также рефлексии о недавнем прошлом и актуальном настоящем.

Методологически цикл представленных на выставке фотографий обращен к принципам работы с формальным измерением кадра, характерным для параджановского кино. Например, к исчерпывающему пространству псевдостатичной миниатюры; к концентрированной поэтике мифологического; к феноменологии и сложной пластике проникновенного взаимодействия человека с простыми элементами повседневного; к молчаливой драматургии цвета.

С. И. Параджанов говорил сам о себе:

Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное произведение. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверно, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего литература, которая по сути своей сама — преображенная живопись. (Paradzhanov, 2019, 17)

Как призналась автор выставки, именно этот метод лег в основу оммажа Сергею Параджанову.

С фонарем в руках Мария Рахманинова провела небольшую экскурсию по экспозиции, рассказывая историю создания некоторых из представленных на ней фоторабот. А завершилась презентация застольем в параджановском духе: на столе — красные гранаты, кувшины с вином, в вазах — виноград, мандарины и восточные сладости; в одном углу комнаты был помещен металлический кумган, в другом на стуле лежала книга, а на ней терновый венец. Во время этого заключительного пира — поминального и радостного одновременно, — как и в начале мероприятия, звучала в записи музыка дудука.

Выставка работ М. Д. Рахманиновой продолжала действовать в Русской христианской гуманитарной академии до начала марта и вызвала большой интерес у публики.

Авторы этого очерка — организаторы заседания и выставки — надеются, что продолжением нынешнего события станут большие «Параджановские чтения», проведение которых первоначально было запланировано на начало июня 2020 г., а позже, из-за объявленного карантина по причине коронави

руса, было перенесено на вторую половину года. Чтения пройдут на базе РХГА. К участию в конференции приглашаются все желающие — специалисты-искусствоведы и киноманы.

## REFERENCES

Parajanov, S. I. (2019). *The Pomegranate of Love*. Moscow: Zebra E, Galaktika Publ. (In Russian).

## ПРИЛОЖЕНИЯ

*Избранные работы Марии Рахманиновой, представленные на выставке художественной фотографии «Памяти Сергея Параджанова»*



*Приложение 1*



Приложение 2



Приложение 3

Приложение 4



Приложение 5

## Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языке. 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  
1 (5) 2020

*Главный редактор*  
Светлана Никонова

*Дизайн, верстка*  
Елизавета Петровна

*Корректор*  
Анна Новикова

*Редактор сайта*  
Марина Васильева

*Официальный сайт журнала*  
<http://terraaestheticae.ru/>

*E-mail*  
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать ???.?.2020 г.  
Формат 70×80 1/16  
Тираж 100 экз. Заказ № \_\_\_\_\_