

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического
общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

№ 2 (6) 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); **Николай Хренов** (Россия); **Наталья Артеменко** (Россия)

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 2 (6) 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 Rynnänen** (Finland);

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

Arto Haapala (Finland); **Nikolay Khrenov** (Russia); **Natalia Artemenko** (Russia)

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

THEORIA

АБУЛХАИР ЕРЛАН, ГЕОРГИЙ ЛАЙУС. МЕТАМОРФОЗЫ ВЛЮБЛЕННОГО: ОПЫТ ЛЮБВИ В РАБОТАХ Ж. ДЕЛЕЗА И ДЖ. АГАМБЕНА

Abulkhair Yerlan, Georgy Layus. METAMORPHOSES OF THE ENAMORED: ON LOVE EXPERIENCE IN THE WORKS OF DELEUZE AND AGAMBEN 8

АЛИНА ЧЕЛЫШЕВА. КИНОРЕАЛИЗМ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СТРАТЕГИИ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА

Alina Chelysheva. CINEMATIC REALISM IN POSTMODERN ERA: TOWARDS A STRATEGY OF POSTDOCUMENTARY CINEMA 26

АЛЕКСАНДР АБДУЛЛОЕВ. ПОЛИТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА. Эстетическая манифестация «глубинного начала» испанских политических движений перед Гражданской Войной 1936-1939 гг.

Aleksandr Abdulloev. THE POLITICAL MOVEMENT AS A WORK OF ART
An Aesthetic Manifestation of the “Deep Origins” of Spanish Political Movements
before the Civil War of 1936-1939 45

ARS

АЛЕКСЕЙ ИЛЬИЧЕВ. ТАЙНА ГЕНИЯ. НЕИЗВЕДАННОСТЬ ИСТОКОВ ТВОРЧЕСТВА В МЕТАФОРИКЕ А. С. ПУШКИНА

Alexey Ilyichev. THE MYSTERY OF THE GENIUS. THE UNKNOWN ORIGINS OF CREATIVITY IN A. S. PUSHKIN'S METAPHOR 72

АННА УСПЕНСКАЯ. РОССИЙСКИЕ БАРДЫ И РИМСКИЕ КЛАССИКИ: ГОРАЦИЙ И БАРДОВСКАЯ ПОЭЗИЯ

Anna Uspenskaya. RUSSIAN BARDS AND ROMAN CLASSICS: HORACE AND SOVIET BARDS' POETRY . . . 87

TRANSLATIO

ЮЛИЯ МАГОМЕДОВА. ДИСКУРС ТЕЛЕСНОСТИ В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ФИЛОСОФИИ: СОМАЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ РИЧАРДА ШУСТЕРМАНА
(предисловие к переводу)

Julia Magomedova. RICHARD SCHUSTERMAN PRAGMATISM AND CULTURAL POLITICS: FROM TEXTUALISM TO SOMAESTHETICS. The discourse of the body in Anglo-American philosophy: the somaesthetic project of Richard Schusterman (the foreword to the translation) 104

РИЧАРД ШУСТЕРМАН. ПРАГМАТИЗМ И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА: ОТ ТЕКСТУАЛИЗМА К СОМАЭСТЕТИКЕ
Мыслить через тело: эссе по сомаэстетике. Часть 2, Глава 8

Julia Magomedova. RICHARD SCHUSTERMAN. PRAGMATISM AND CULTURAL POLITICS: FROM TEXTUALISM TO SOMAESTHETICS
Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics. Part II, Chapter 8 113

CHRONICA

АЛЕКСАНДРА АТАНОВА, ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА. ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА»
(К 60-ЛЕТИЮ КАФЕДРЫ ЭСТЕТИКИ)
Философский факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 11.XII.2020

Aleksandra Atanova, Ekaterina Strugova. RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE "AESTHETICS AND HERMENEUTICS"
(TO THE 60TH ANNIVERSARY OF THE DEPARTMENT OF AESTHETICS)
Department of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, December 11, 2020 158

СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, ОЛЬГА СТАВЦЕВА.
ДЕСЯТОЕ ЗАСЕДАНИЕ СЕМИНАРА
«БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ»:
К 100-ЛЕТИЮ РУССКОГО АНТИКОВЕДА В. Г. БОРУХОВИЧА
(РХГА, 19 ноября 2020 г.)

Svetlana Nikonova, Aleksandr Sinitsyn, Olga Stavtseva. TENTH MEETING OF THE SEMINAR "GODS, PEOPLE AND WORLDS IN THE PAST AND THE PRESENT": TO THE 100TH ANNIVERSARY OF THE RUSSIAN HISTORIAN OF ANTIQUITY VLADIMIR G. BORUKHOVICH
(Russian Christian Academy for the Humanitarian, November 19, 2020) 177

От редактора

Новый номер журнала *Terra Aestheticae* предлагает читателям ряд интересных материалов. Он открывается разделом *Theoria*. В нем опубликованы работы молодых специалистов, студентов петербургских вузов, представивших оригинальные и, как нам кажется, вполне зрелые исследования проблемных вопросов. Один из этих текстов посвящен современному философскому дискурсу о любви в работах Ж. Делеза и Дж. Агамбена, другой — постмодернистским «постдокументалистским» экспериментам в современном кинематографе, еще один — проблеме возможности эстетического анализа испанского протофашистского политического движения. Но все они, по сути, ставят вопросы также и на мета-уровне по отношению к конкретному материалу рассмотрения. Это вопросы о границах и возможностях эстетики. Мы видим, что современный философский дискурс имеет выражено эстетический характер даже тогда, когда речь, на первый взгляд, не идет о традиционных эстетических категориях и об эстетике в привычном смысле слова. Является ли правомерным такое расширение проблемного поля эстетики? Теоретическое рассуждение о принципах документального и постдокументального кино находит себя в плоскости эстетики, но можем ли мы говорить, что речь здесь идет об анализе художественной практики? Возможно ли рассуждение с эстетической точки зрения о таких этически и политически проблемных явлениях, как фашизм? Можно ли прибегать к эстетическому анализу для выявления глубинных оснований политического сознания?

В разделе *Ars* публикуются две статьи видных петербургских ученых-филологов, посвященные вопросам литературы. Первая статья представляет собою очерк, посвященный гению А. С. Пушкина, вторая содержит в себе любопытную и неожиданную версию влияния древнеримской поэзии на советскую бардовскую песню.

Мы очень рады опубликовать в этом номере, в разделе *Translatio*, с любезного согласия автора, перевод главы из книги известного философа современности, разрабатывающего концепцию сомаэстетики, Ричарда Шустермана. В данной главе Шустерман вступает в дискуссию с концепцией культурной политики Ричарда Рорти. Текст перевода предваряется аналитическим предисловием переводчика.

В разделе *Chronica* можно найти обзор конференции «Эстетика и герменевтика», прошедшей в декабре 2020 года в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова и посвященной 60-летию кафедры эстетики МГУ. Обзор подготовлен двумя молодыми специалистами из Санкт-Петербурга, участвовавшими в этом событии. А также здесь можно прочесть отчет о проведении десятого заседания семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» (Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург). Обзоры эстетических мероприятий и конференций РХГА уже стали традиционными для нашего журнала.

Желаем интересного чтения!

Будем рады вашим текстам, в том числе и дискуссионным!



THEORIA



МЕТАМОРФОЗЫ ВЛЮБЛЕННОГО: ОПЫТ ЛЮБВИ В РАБОТАХ Ж. ДЕЛЕЗА И ДЖ. АГАМБЕНА¹

Абулхаир Ерлан, Георгий Лайус

Абулхаир Ерлан — студент, кафедра проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургский Государственный университет, Россия.

E-mail: abulyerlan7@gmail.com

Георгий Дмитриевич Лайус — студент, кафедра проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургский Государственный университет, Россия.

E-mail: gdlaigus@gmail.com

В статье рассматривается понимание опыта любви в работах Ж. Делеза и Дж. Агамбена. В первой части статьи, в результате рассмотрения опыта любви в диалогии «Капитализм и Шизофрения», он характеризуется как *становление-невоспринимаемым*, претерпеваемое «личиночным субъектом», описанным Делезом в «Различии и повторении». Уход в невосприимчивость здесь означает уход за пределы привычных нам категорий мышления и форм чувственности, как правило, связанных с субъектом или «я». Во второй части, на материале книг (серия “Homo Sacer”, а также «Оставшееся время: комментарий к посланию к римлянам») и отдельных эссе Агамбена, опыт любви прочитывается нами через призму концепта *пользования*, характеризуясь главным образом через *неприсваивае-*

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

мость, которую он открывает в своем предмете. На основе приведенных в каждой части двух характеристик опыта любви, нами было выделено существенное концептуальное сходство, позволяющее говорить о преемственности между двумя философами: у обоих любовь оказывается опытом, преодолевающим идентичность, уходящим за пределы субъект-объектной парадигмы и сопротивляющимся предикации. При этом нами также были отмечены и различия в их концепциях, связанные прежде всего с разными контекстами мысли обоих авторов. Так, если для Делеза понимание любви как становления-невоспринимаемым связано с его метафизическим проектом по преодолению репрезентации и упразднением роли субъекта в его философии, то для Агамбена важной является прежде всего неприсваиваемость, которую любовь делает доступной, избавляя нас от отношений, навязанных понятием собственности.

Ключевые слова: любовь, субъективность, репрезентация, пользование, Делез, Агамбен

METAMORPHOSES OF THE ENAMORED: ON LOVE EXPERIENCE IN THE WORKS OF DELEUZE AND AGAMBEN

Abulkhair Yerlan

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: abulyerlan7@gmail.com

Georgy Layus

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: gdlajus@gmail.com

This article studies how the experience of love is understood in the works of Gilles Deleuze and Giorgio Agamben. The first part of the text studies the experience of love as it is conceptualized in the two-volume *Capitalism and Schizophrenia*: Deleuze describes love as *becoming-imperceptible* of the 'larval subject' (we find the latter concept is developed in his *Difference and Repetition*). In the second part, we address the books and essays of Agamben, in which the experience of love is understood through the concept of *use*, with *inappropriability* — which love gives to its object — as its key characteristic. Based on the two characteristics of love developed in each part of the paper, we highlight a conceptual similarity, which lets us talk about a succession in thought between the two philosophers. For both of them, love proves to be an experience that goes beyond identity, subject-object paradigm, and resists predication. We also note the differences between the concepts of the two, which mainly have to do with the different contexts of their thought: while Deleuze's understanding of love as

becoming-imperceptible is connected to his metaphysical project of overcoming representation, Agamben finds inappropriability, which love makes accessible for us, setting us free from the relations imposed upon us with the notion of *property*.

Keywords: love, subjectivity, representation, use, Deleuze, Agamben

1. Введение

Принято считать, что если мы стремимся отыскать истину, то с неизбежностью обнаруживаем себя в парадигме субъектов и объектов. Считаем ли мы истину некоторым «соответствием знания объекту», или же некоторым мистическим вечным данным, в любом случае мы ее *постигаем*, истина является внеположной по отношению к нам, постигающим; истина имеет смысл в рамках субъектов и предикатов; истинность — свойство истинного логического суждения. Несмотря на понятность и несокрушимость такого положения дел, существуют вещи или события, заставляющие нас отвадить себя от привычек мышления, они сотрясают нас своим противопоставлением с «истиной» и удивляют своими странными свойствами. Примером такого события и темой нашей статьи является любовь.

Хотя и кажется, что опыт или практика любви не отменяет предикативности и субъект-объектной парадигмы (ведь мы можем искренне сказать «я люблю *тебя*» и даже вычленить объект любви, например, — любимого человека), на самом деле любовь обнаруживает себя вне очерченных выше категорий. Так, к примеру, нельзя сказать, что любовь — это некоторый односторонний акт субъекта, как и нельзя сказать, что в опыте любви нас исключительно объективируют (это было бы насилие, но не любовь). При попытке концептуально охарактеризовать любовь в таком духе, мы поняли, что ее особенность можно сформулировать как нерепрезентируемость, и сведения о так понятой любви обнаруживаются в работах философа, вся карьера которого проходила под флагом сопротивления репрезентации — Жюль Делеза. Сходства с тем пониманием любви, которое мы обнаруживаем в его работах, мы наблюдаем также в текстах итальянского философа Джорджо

Агамбена, который в некоторых аспектах продолжает линию Делеза в критике репрезентации и политики идентичностей. Мы надеемся не только указать на преемственность и развитие делезовских концептов Агамбеном, но прежде всего охарактеризовать опыт любви, который мы находим в творчестве обоих философов.

С учетом упомянутой противопоставленности любви и истины, в характеристике, которую мы стремимся дать, нас интересует вопрос о том, что нового открывает нам опыт любви, прежде всего в понимании самих себя как его субъектов. Несмотря на то, что зачастую при разговоре о любви возникают этические (или даже моральные) коннотации, в рамках данного текста нас интересует любовь как *опыт*, благодаря чему данное исследование все же принадлежит области эстетики.

2. Делез: любовь как становление-невоспринимаемым

В корпусе работ Жюль Делеза нет какого-то одного текста, который бы фокусировался на любви (кроме, возможно, «Анти-Эдипа», о котором подробнее мы говорим ниже), тем не менее она то и дело появляется в его творчестве: как пример или феномен, сопутствующий тем концептам, на создание которых зачастую направлены его тексты. Учитывая это, удачей кажется то, что в «Тысяче плато» — втором томе дилогии «Капитализм и шизофрения» — мы находим ответ на вопрос «Что значит любить кого-то?».

Делез вместе с Гваттари говорят нам:

Что значит любить кого-то? Это значит — всегда схватывать его в массе, извлекать его из пусть даже небольшой группы, коей он причастен, будь то только семья или что-то иное; а затем искать его собственные стаи, множества, которые он таит в себе и которые, возможно, совершенно иной природы. Присоединять эти множества к своим, заставить их проникнуть в свои множества и пропитать их своими множествами. Небесные свадьбы, множества множеств. Каждая любовь есть опыт деперсонализации на теле без органов, каковое еще надо сформировать; и именно в наивысшей точке такой деперсонализации некто может быть именован, получить свое имя и отчество, обрести самую интенсивную различимость в мгновенном восприятии множественностей, которые принадлежат ему и которым принадлежит он. (Deleuze & Guattari, 2010, 60-61)

Само наличие этого ответа радует, но как следует его понимать? При разговоре о деперсонализации и множественностях, следует прежде всего вспомнить первую крупную философскую работу Делеза «Различие и повторение», которая задала концептуальное направление для всего дальнейшего творчества философа. В контексте данной статьи наиболее важным в «Различии и повторении» будет то, что в ней определяется заклый враг делезианской философии, а именно — *репрезентация*, четверояко проявляющая себя в идентичности (на уровне концепта), оппозиции (на уровне предикатов), аналогии (на уровне суждения) и сходстве (на уровне восприятия) (Deleuze, 2014, 29). В связи с этим, главное достижение книги представлено концептом различия, которое больше не может быть определено в обозначенных выше координатах репрезентации. Такое метафизическое различие является первичным по отношению ко всякой сущности или идентичности: только то или иное внутреннее различие (имеющее своей единицей измерения «несоизмеримое», или же «различие различия» (Deleuze, 2014, 86), или характер связанных с ним становлений могут быть качественными свойствами сущего, а не идентичность, являющаяся лишь видимой в данный момент времени проекцией этого различия. Вместо извечной парадигмы «х или не-х» Делез открывает глубину *dx*. «Странным» субъектом (или, скорее, тем, что в философии Делеза приходит на место субъекта), соответствующим такой парадигме, будет «личиночный субъект», также именуемый «сверхчеловеком» в связи с важностью для книги ницшеанских концептов. Этот личиночный субъект, для которого идентичность подобна выпадающему осадку, конечно же не будет гармоничным, но, напротив, всегда расколотым, всегда выходящим вне себя, поскольку определяется он лишь собственными становлениями (то есть становлениями-другим). В «Анти-Эдипе», к примеру, мы встречаем такое описание:

Это странный субъект, без фиксированной идентичности, блуждающий по телу без органов, всегда остающийся рядом с машинами желания, определенный той долей, которую он забирает из произведенного, повсюду собирающий награды за некое становление или некоторое перевоплощение, рождающийся из состояний, которые он потребляет, и перерождающийся с каждым состоянием. (Deleuze & Guattari, 2007, 34)

Но почему только такой динамичный субъект может быть субъектом любви? Я люблю тебя (то есть другого, объекта моей любви) — в чем проблема с таким положением дел? Пожалуй, дело в том, что если не порывать с идентичностью, то вместо реального опыта любви мы откроем лишь «любовь», как она определяется культурным консенсусом в данный момент: нечто, описываемое в «любовном дискурсе» сентиментальных романов, соответствующее, например, избитой метафоре о целом, состоящем из «двух половин» (каковую приводит Аристофан в платоновском «Пире»), в которых ищут «мужское» и «женское». Иными словами, это был бы опустылевший гетеронормативный и натуралистический миф, а не какое-то действительное пере- или проживание. Возможно, в рамках исторического и культурологического исследования, так понятая любовь была бы адекватным объектом, но она не имеет ничего общего с темой, занимающей нас здесь.

Нет ли противоречия в том, что Делез, призывая к отказу от идентичности и субъект-объектной парадигмы, все же использует конструкцию «любить кого-то»? Дело в том, что в философии Делеза другой — не объект, которому мой взгляд придает значение, но прежде всего выразительная структура, отражающая иную перспективу мира (очевидно влияние Лейбница). Как отмечает Ханна Старк в статье, исследующей понимание любви французским философом в этическом контексте,

Делез настаивает на том, что существование других людей (как выражающих возможные миры) — это то, что позволяет дальше испытывать опыт индивидуации, поскольку оно основано на экспликации и разрастании различия. Отказывая «я» в какой-либо значительной роли, Делез повышает важность другого и различных выражений мира. (Stark, 2012, 105)

Возвращаясь к оговорке, допущенной нами в начале этого раздела, необходимо сказать, что если какую-то книгу Делеза и можно считать книгой о любви, то ею будет написанный в соавторстве с Феликсом Гваттари «Анти-Эдип». Разумеется, книгой о любви «Анти-Эдип» является прежде всего потому, что это книга о желании. Несмотря на то, что между желанием и любовью едва ли можно поставить знак равенства, ясно, что эти понятия определенным образом связаны: любовь

как «молярный» феномен структурирована «молекулярной» микрофизикой желания. Недаром в своем хвалебном предисловии к этому тексту, Мишель Фуко приглашает «подойти к нему как к “искусству”»: в том смысле, в каком, например, говорят об эротическом искусстве» (Deleuze & Guattari, 2007, 7). В рамках делезианского проекта, направленного против репрезентации, в «Анти-Эдипе» осуществляется позитивная характеристика желания, освобожденного от фрейдистского диктата образности и эдипальных категорий. И хотя о любви авторы «Анти-Эдипа» не говорят напрямую, все же из оставленных замечаний о ней мы можем выделить несколько черт, которые были бы присущи делезианской концепции любви.

Прежде всего, любовь должна пониматься функционально: как процесс, у которого нет какой-то сущности или привилегированного положения. «С шизофренией все точно так же, как с любовью: нет никакого ни особого качества, ни сущности шизофреника; шизофрения — это универсум производящих и воспроизводящих желающих машин, первичное универсальное производство как «сущностная реальность человека и природы» (Deleuze & Guattari, 2007, 18). Всякая любовь — это так или иначе некоторый ассамбляж желающих машин, процесс подключения собственных потоков желания к желательной машинерии другого, в котором само это разделение типа «я/другой» исчезает.

Помимо этого, при разговоре об опыте любви не может быть речи о какой-либо предикативности, поскольку разработанное в «Анти-Эдипе» шизофреническое желание имеет своим принципом, среди прочего, так называемый *дизъюнктивный синтез*, выраженный шизофренической формулой «то ли, то ли...» Так, «если “или” претендует на маркировку окончательных выборов между невзаимозаменяемыми терминами (альтернатива), тогда “то ли” обозначает систему возможных замен между различающимися элементами, которые всегда приходят к тому же самому, смещаясь, соскальзывая» (Deleuze & Guattari, 2007, 28-29). У таким образом устроенного желания не может быть какого-то фиксированного объекта (как, впрочем, и субъекта). Говоря иначе, невозможно любить кого-то за что-то, вычленяя реальную фокусную точку своей любви.

Поэтому при разговоре о любви, осуществляемом в «Тысяче плато», фигурирует концепт *линии ускользания*, в данном случае — ускользания к невоспринимаемости. Как поясняет Старк,

сигнализируя момент открытости к различию, находящемуся по ту сторону идентичности, аналогии, оппозиции или сходства, любовь выходит за пределы принципов, определяющих понятность [intelligibility]. Любовь, следовательно, состоит не в узнавании другого или другим, вместо этого любовь безлична. Это вовсе не означает, что она лишена любой конкретности, но лишь то, что она связана с искоренением стабильного, идентичного себе субъекта, персоны, организма. (Stark, 2012, 107)

Потому опыт любви — это «опыт деперсонализации».

По результату краткого взгляда на то, чем предстает любовь в философии Жюль Делеза, можно охарактеризовать ее так: любовь — практика, которая двигает нас за пределы привычных категорий мышления. То, что благодаря любви мы становимся невоспринимаемыми, означает не конец того, *кто* любит или уход в полную абстрактность, но лишь то, что в привычных, очерченных репрезентацией, парадигмах, мы не в силах концептуализировать ту реальность, с которой сталкиваемся в этом опыте. Эта реальность ускользает от субъектов, объектов и предикатов, этих извечных костылей мысли и незваных спутников истины.

То понимание любви, которое мы находим в текстах Делеза, удивительным образом рифмуется с тем, как она концептуализируется в работах итальянского философа Джорджо Агамбена. Несмотря на то, что Агамбен позиционирует себя как преемника традиции, начатой М. Фуко, среди множества авторов, представляющих самые разные эпохи и традиции, к которым он обращается в своих работах, именно Делеза он называет своим «любимым автором» (Agamben, 2015b, 46). Если верно, что «истинно философский элемент, содержащийся в произведении — это его способность к дальнейшему развитию, что осталось — или было намеренно оставлено — невысказанным и что нужно теперь найти и подобрать» (Agamben, 2015b, 46), то мы стремимся показать, в чем Агамбен продолжает линию Делеза в концептуализации опыта любви, а в чем от неё отходит.

3. Агамбен: любовь, пользование и неприсваиваемость

Одним из центральных направлений мысли итальянского философа Джорджо Агамбена, наравне с археологическими и генеалогическими исследованиями, является разработка концепций формы-жизни и пользования, которые должны преодолеть субъект-объектную парадигму, устоявшуюся в западных философии, политике и праве. Понятия пользования и формы-жизни находятся между собой в тесной связи, однако полностью друг с другом не совпадают. В этой части статьи мы укажем на то, какую роль опыт любви играет для прояснения этих концептов, и как Агамбен отсылает к этому опыту, регулярно используя его в качестве примера.

Ключевым тезисом Агамбена в отношении нынешнего положения субъекта оказывается тождество между процессами субъективации и десубъективации. Развивая мысль Мишеля Фуко и доводя ее до крайности, Агамбен заключает: «сейчас процессы субъективации и процессы десубъективации, как представляется, утратили всякое взаимное различие и приводят к воссозданию субъекта только в скрытой и призрачной форме» (Agamben, 2012, 33). Иными словами, в такой ситуации никакое действие не может восприниматься как непосредственно *мое*, но всегда оказывается результатом действия диспозитива, которым человек оказался захвачен (будь то экономика, право, мобильный телефон или же язык). Ответом на такое положение вещей становится концепция формы-жизни, пользования и приостановки (дезактивации). Обратимся к понятию пользования и укажем, в каком смысле любовь оказывается примером пользования, свободного от собственности и присвоения.

Концепт пользования разрабатывается в самых разных текстах Агамбена в более или менее эксплицитной форме. Обнаруживая следы этого концепта в самых разных источниках (как, например, у апостола Павла (Agamben, 2015с, 56-57; 2018, 174-176), в наследии францисканцев (Agamben, 2020, 170-201) или в неоплатонизме (Agamben, 2015с, 56-57), Агамбен противопоставляет его праву собственности, которое в процессе юридизации мира распространяется все шире и шире. Дать исчерпывающее определение пользования практически

невозможно: уже самими францисканцами оно определялось исключительно негативно, например как «право не иметь никаких прав» (Agamben, 2020, 171). Это связано с тем, что пользование не является юридической категорией, но оказывается доступной только на практике: «дезактивация права осуществляется не через само право, но посредством практики — *abdicatione iuris* и пользование» (Agamben, 2020, 173). Любовь, как и пользование, с трудом может быть определена позитивно, однако может быть понята как практика. В этом можно усмотреть еще один аргумент в пользу того, чтобы рассматривать их неразрывной связью, как это и делает Агамбен.

В эссе «Похвала профанации» Агамбен ближе подходит к позитивному определению пользования: «пользование есть то, что всегда связано с чем-то неприсваиваемым, оно относится к вещам в той мере, в какой они не могут становиться объектами владения» (Agamben, 2014, 91). Здесь пользование предстает как отношение (человека и вещи, человека и собственной идентичности, человека и другого человека) за пределами инструментальности и субъект-объектной парадигмы. Агамбен утверждает, что опыт пользования вне собственности — один из самых редких среди доступных современному человеку (Agamben, 2014, 91).

Здесь было бы уместно обратиться к еще одному положению относительно пользования. В завершающей цикл “*Homo sacer*” книге «Пользование телами» можно прочесть: «В синтагме “пользование любимой вещи” генетив одновременно и объективный, и субъективный. Субъект-объект пользования — это любовь» (Agamben, 2015с, 30)¹. Представим эту связь пользования и любви более развернуто.

В пользовании, как и в любви, мы имеем дело «с чем-то неприсваиваемым», точнее с тем, что мы не только не можем, но и не хотим присваивать. Не может быть ничего более далекого от любви, чем любовь к собственному, любовь к тому, что

¹ Разумеется, при переводе на русский следовало бы для одного случая воспользоваться творительным падежом, а для другого родительным. Поэтому для сравнения приведем английский перевод этой фразы Агамбена: “In the syntagma ‘use of the loved thing,’ the genitive is at once subjective and objective. The subject-object of use is love”.

находится от «субъекта» этой любви в зависимом положении. Именно поэтому Агамбен говорит о «субъект-объекте» пользования, примером которого является любовь, всегда случающаяся где-то *между*, в самом отношении. Однако неприсваиваемость, которая имеет место и в пользовании, и в любви, не означает невозможность взаимодействия или недоступность одного для другого: наоборот, она открывает пространство для новой возможности взаимодействия между любящими за пределами четко обусловленных ролей и установленных схем. «Возникающая здесь деятельность становится, таким образом, чистым средством, то есть некой практикой, которая, цепко удерживая свою природу средства, эмансипируется от своей зависимости от намерения, радостно забывает свою цель и может теперь выступать как таковая, как средство без цели» (Agamben, 2014, 94).

Любовь оказывается пространством взаимодействия, лишенным установленных правил, любых устоявшихся форм взаимодействия и любой телеологии. Опыт, доступный в любви, — это опыт близости, опыт со-становления без присвоения. Как отмечает Йоав Ронел в статье, посвященной сравнению концепций любви у Агамбена и Ролана Барта, «любовь — это способ совместной жизни (интимности), который предполагает неотъемлемые дистанцию и отстраненность, сохраняющие единичность другого» (Ronel, 2019, 277). Сохранение единичности представляется намеренным сохранением зазора, открытие в любимом его неприсваиваемости, о которой Агамбен говорит в связи с понятием пользования.

Неприсваиваемость оказывается важной темой для установления связи между концепцией пользования и любовью, поэтому стоит обратиться к разным подходам к неприсваиваемости для того, чтобы прояснить это понятие и вписать мысль Агамбена в более широкий контекст. В прибавлении к § 65 «Философии права» Г. В. Ф. Гегеля, в котором он вводит понятие отчуждения, можно прочесть: «отчуждение есть истинное вступление во владение вещью» (Hegel, 1990, 121). Несмотря на то, что понятийный аппарат Гегеля, разумеется, сильно отличается от агамбеновского, он имеет в виду нечто схожее: истина собственности кроется в обращении с вещью

как с неприсваиваемой, как с той, которая способна утверждать собственную отделенность от владеющего. Иными словами, в понимании Гегеля открытие неприсваиваемости вещи совпадает с подлинным вступлением во владение, которое можно охарактеризовать, по крайней мере в терминологии Агамбена, как пользование без собственности.

В курсе лекций «Собственность. Философия своего» В. В. Биbihин комментирует упомянутый фрагмент так: «вещь принадлежит тому, кто ей возвращает ее саму, обращается с ней по ее истине. Это значит, что вещь имеет право быть благодаря мне свободной и от меня, насколько она самостоятельна от меня. Делая ее *своей*, при-сваивая ее, я для себя даю ей свободу от себя» (Bibikhin, 2012, 161-162). Истинная собственность оказывается открытием неприсваиваемости в вещи, однако это не исключает возможности пользования вещью. В такой интерпретации неизбежно возникает проблема с субъектом пользования: если истинное присвоение есть возвращение вещи ее самой, то намерение субъекта оказывается направленным в двух противоположных направлениях: на присвоение вещи и на ее освобождение от всего привнесенного, в том числе и от ее зависимости от субъекта как ее собственника. Возвращаясь к Агамбену: здесь и обнаруживается субъект-объект пользования, который он называет любовью.

Разумеется, такая любовь выходит далеко за границы отношения с *вещью*, о которых говорят Гегель и Биbihин. То же можно сказать и об отношениях с любимым человеком: любовь, если следовать приведенному выше определению, есть «опыт интимности, сохраняющий единичность другого». То же мы видим и в биbihинской интерпретации Гегеля: истина собственности есть освобождение вещи (или человека) от их зависимости от любящего, то есть высвобождение неприсваиваемости в вещи и человеке, с которыми субъект-объект пользования находится в отношении со-становления без присвоения.

Если мы примем такое понимание любви, которое мы находим у Агамбена, то становится явным его расхождение с тем, что мы видели у Делеза. Если у последнего в рамках концептуализации опыта любви мы можем обнаружить мотив

взаимопроникновения, диффузии любящего и любимого, «присоединять эти множества к своим, заставить их проникнуть в свои множества и пропитать их своими множествами» (Deleuze, 2010, 60-61), то Агамбен делает акцент на неприсваиваемости.

Здесь Агамбен (в отличной от Делеза манере) противопоставит очень расхожому пониманию любви, которое отстаивает Аристофан в платоновском «Пире». Следуя Аристофану, любовное влечение есть стремление к изначальной целостности, оно «пытается сделать из двух одно и тем самым исцелить человеческую природу» (Symp. 191b). Аристофановское понимание не отстаивает единичность любимого как *именно этого*, но рассматривает любимое как то, что должно быть включено в целое без остатка. Разумеется, возвращение к мифической целостности оказывается невозможным.

В своей интерпретации «Пира» Е. В. Малышкин вводит понятие «неизбывное», «то есть такое, поделившись которым, у тебя не убудет» (Malyshkin, 2020, 11). Развивая тезисы Сократа, он приходит к выводу, что «эрос — это избавление от иллюзии того, что нерастроченное может кому-то принадлежать. Неизбывное близко не к собственному, а к чужому» (Malyshkin, 2020, 17). В противовес разделенным пополам людям Аристофана, которые стремятся воссоединиться и таким образом присвоить себе вторую половину, сделать ее своей, в такой интерпретации Эрот как неизбывное оказывается открытием неприсваиваемости в любимом. Таким образом, Эрот показывает возможность пользования без собственности, никогда не бывая ни чьим-то, ни полностью недостижимым, но существуя «только в форме распределенности, переходности к» (Malyshkin, 2020, 16).

Важно отметить, что пользование, которое, по мысли Агамбена, должно стать альтернативой частной собственности, становится альтернативой и *идентичности*, то есть четко определенным качествам, присваиваемых тому или иному человеку. Таким образом неприсваиваемость, о которой мы говорили выше, может быть понята и как сопротивление предикации. Во многих европейских языках сохраняется одно и то же слово латинского происхождения и для собственности,

и для качества в смысле предиката (*proprietà, property*). Жизнь *sine proprio*, провозглашаемая францисканцами, чью концепцию пользования Агамбен пытается переосмыслить, — это не только жизнь без собственности, но и жизнь без идентичностей, без устойчивых качеств.

Приведем развернутую цитату из книги «Оставшееся время. Комментарий к посланию к римлянам», где Агамбен приводит опыт любви в качестве примера бытия вне субъект-объектной парадигмы и сопротивления по отношению к предикации:

Это и есть вера Павла: опыт бытия по ту сторону как экзистенции, так и эссенции, по ту сторону субъекта и предиката. Но разве не происходит в точности то же самое в любви? Любовь не выносит копулятивную предикацию, и ее объектом никогда не является качество или сущность. Я люблю Марию-прекрасную-нежную-брюнетку — я не люблю Марию, поскольку она (есть) нежная и брюнетка, поскольку она наделена теми или иными атрибутами. Всякое есть ослабляет любовь¹. В момент, когда я начинаю учитывать те или иные качества или недостатки, которыми наделена моя возлюбленная, я безвозвратно покидаю любовь. (Agamben, 2018b, 166)

Опыт любви оказывается очень существенным для понимания бытия вне устойчивых идентичностей, вокруг которого итальянский философ выстраивает свой собственный политический проект. Опыт любви, о котором говорит Агамбен, и также имеющийся у каждого читателя, оказывается условием возможности бытия по ту сторону устойчивых идентичностей и собственности. Таким образом, любовь становится связующим звеном между двумя ключевыми для Агамбена концептами пользования и бытия по ту сторону качеств и идентичностей, которое он именуется формой-жизни.

Критика политики идентичностей — важное направление в мысли Агамбена, разные подходы к которому он осуществляет в книгах, например, «Грядущее сообщество» (1990), «Оставшееся время» (2000) и многих эссе, таких как «По ту сторону

¹ В переводе эта фраза немного утрачивает свою остроту, так как в русском языке, как правило, опускается глагол «есть» при копулятивной предикации. У Агамбена речь идет именно об операции предикации, которая в русском языке обычно производится без употребления вспомогательного глагола.

прав человека» и «Что такое народ?». Основным предметом критики является тот факт, что любая идентичность строится на исключении, на постоянном воспроизведении фундаментального раскола между внутренним и внешним, между голой жизнью и политическим существованием (Agamben, 2015a, 38). Как отмечает Агамбен, «любое находится в изначальной связи с желанием» (Agamben, 2008, 7) (это можно уловить и в русском: любóе и лúбое происходят от одного и того же корня), то есть любовь оказывается вне связи с предикатами и идентичностями любимого, но принимает их все без исключения. Опыт любви — это опыт бытия по ту сторону идентичностей и, поэтому, по ту сторону любых исключений, он не знает ни «но», ни «или, или» (как не знает их и дизъюнктивный синтез Делеза и Гваттари), и именно в этом заключается его политический потенциал.

Как утверждает Йоав Ронел, этот потенциал заключается в «радикальном опыте пассивности» (Ronel, 2019, 233), который открывается нам в любви, что еще раз подтверждается тем, что для страсти (*passion*) и страдательности (*passivity*) используются однокоренные слова. Однако если вспомнить тезис Агамбена о невозможности провести разграничительную линию между процессами субъективации и десубъективации, с которого мы начали этот раздел, то окажется, что этот «радикальный опыт пассивности», то есть десубъективации, становится и чистой, непосредственной активностью по перестраиванию (как выразился бы Делез, становлению-другим) самого субъекта.

Размышление на тему пассивности влечет за собой исследование вопроса воли. Если в традиционной субъект-объектной парадигме опыт любви представляет из себя опыт пассивности, страдательности, как то, что приходит помимо нашей воли, то очевидно, что апология пассивности в опыте любви, которую предпринимает Агамбен, должна также иметь в виду и переосмысление самого концепта воли. Наиболее полное исследование диспозитива воли Агамбен производит в книге «Царство и слава: к теологической генеалогии экономики и управления». Постулируя наличие непреодолимого разрыва между бытием и действием, который западная философская

традиция унаследовала от теологических учений об *οικονομια*, разработанных Отцами церкви, Агамбен отмечает, что «воля может обозначать лишь одно: необоснованность праксиса, иными словами, тот факт, что бытие не содержит в себе никакого основания для действия» (Agamben, 2018a, 98). В таком случае воля оказывается понятием, маскирующим этот разрыв, который не был знаком, например, классической древнегреческой мысли, где бытие и действие еще не были разъединены (в подтверждение этого Агамбен приводит пример аристотелевского Бога, которого нельзя помыслить отдельно от производимого им действия: «классический космос с его “фатумом” покоится на абсолютном единении бытия и действия» (Agamben, 2018a, 96)).

Разумеется, если мы принимаем анализ и выводы, сделанные Агамбеном, то опыт любви, открывающийся нам помимо нашей воли и заставляющий нас обнаружить самих себя в состоянии пассивности и бездеятельности, оказывается необходим для открытия бытия по ту сторону воли, для бытия, которое неотделимо от действия. Й. Ронел отмечает, что «этика (любви) Агамбена отвергает и инструментальное, прагматическое экономическое существование (и здесь можно было бы задаться вопросом о том, как политика превратилась в прагматическую, техническую экономику, *οικονομία*), и религиозную этику, основанную на трансцендентном» (Ronel, 2019, 277).

4. Заключение

Мы рассмотрели то, как Жиль Делез и Джорджо Агамбен концептуализируют опыт любви в своих текстах. В творчестве Делеза любовь оказалась определена концептом линии ускользания, обнаруживая себя как практику становления-невоспринимаемым. В силу этого делезовское понимание любви заставляет нас отказаться от мышления, заданного репрезентацией: в частности, от принятого восприятия Другого. Агамбен также обращается к опыту любви как к практике преодоления субъект-объектной парадигмы, которая устоялась в западноевропейской философии вместе с субъектом воли. Практика любви становится важным примером пассивности и дезактивации существующих диспозитивов. Опыт

любви оказывается ключевым для понимания концепта пользования, который оказывается тесно связан с неприсваиваемостью и преодолением права собственности.

В результате вполне обоснованным было бы говорить о существенном сходстве, которое обнаруживается при сопоставлении стратегий, с помощью которых мыслится любовь этими двумя философами. Главные линии этого сходства дают нам возможность выделить некоторые характеристики опыта любви, каждая из которых (не-предикативность, выход за пределы субъект-объектной парадигмы, преодоление идентичности) демонстрирует общее свойство любви — ее требование творить радикально иные, новые концепты, что и является подлинной задачей философа. Между тем, необходимо отметить и расхождение в оптиках: если относительно опыта любви Делез говорит о становлении-невоспринимаемым того, кто его испытывает, то Агамбен обращается к неприсваиваемости, которую этот опыт делает доступной.

Пожалуй, что важнее всего, исходя из опыта любви мы заново открываем самих себя, обнаруживая на месте, где когда-то стоял гармоничный субъект, совершенно новую многообразную структуру, в соответствии с которой нам необходимо найти новые способы мыслить субъективность, а вместе с ними — выстроить в соответствии с этой новой субъективностью иную эстетику, иную эпистемологию, иную экономику, и иную политику.

REFERENCES

- Agamben, G. (2008). *The Coming Community*. Rus. Ed. Moscow: Tri Kvadrata Publ. (In Russian).
- Agamben, G. (2012). *What is Contemporary?* Rus. Ed. Kyiv: Dukh I Litera Publ. (In Russian).
- Agamben, G. (2014). *Profanations*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian).
- Agamben, G. (2015a). *Means Without End: Notes on Politics*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian).
- Agamben, G. (2015b). *The Fire and The Tale*. Rus. Ed. Moscow: Grundrisse Publ. (In Russian).
- Agamben, G. (2015c). *The Use of Bodies: Homo sacer IV, 2*. Stanford: Stanford University Press.

- Agamben, G. (2018). *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*. Rus. Ed. Moscow- St. Petersburg: Instituta Gaidara Publ. (In Russian).
- Agamben, G. (2018). *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Rus. Ed. Moscow: Novoye Literaturnoye Obozrenie Publ. (In Russian).
- Agamben, G. (2020) *The Highest Poverty: Monastic Rules and Form-of-Life*. Rus. Ed. Moscow, St. Petersburg: Instituta Gaidara Publ. (In Russian).
- Bibikhin, V. (2012). *Property. The philosophy of one's own*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
- Deleuze, G. (2014). *Difference and Repetition*. New York: Bloomsbury.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Rus. Ed. Yekaterinburg: U-Faktoriya Publ. (In Russian).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Rus. Ed. Yekaterinburg: U-Faktoriya Publ. (In Russian).
- Hegel, G. W. F. (1990). *Elements of the Philosophy of Right*. Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
- Malyshkin, E. (2020). *On Distribution: Practices and Concepts: a collective monograph*. Rus. Ed. St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian).
- Ronel, Y. (2019). "Exiled From All Gregarity": Profane Love, Poetics, and Political Imagination in Barthes and Agamben. *Theory Now: Journal of Literature, Critique and Thought*, 2 (1), 215-237.
- Stark, H. (2012). Deleuze and Love. *Angelaki*, 17 (1), 99-113.

КИНОРЕАЛИЗМ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СТРАТЕГИИ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА¹

Алина ЧЕЛЫШЕВА

Алина Алексеевна Чельшева — студентка Санкт-Петербургского государственного университета, факультет Свободных искусств и наук, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: aversjon@gmail.com

Автор статьи обращается к реализму как к одному из ключевых вопросов кинематографа, занимавших его в течение всей истории его развития. Рассматривая преломление, которое проблема реализма получает в двух влиятельных французских теориях XX века — теории кинореализма Андре Bazена и феноменологическом подходе Мориса Мерло-Понти — делается предположение об их недостаточности для разговора о кинематографическом реализме в эпоху, описанную Фредриком Джеймисоном как постмодерн. В поисках новой перспективы для этого разговора автором развиваются идеи российского искусствоведа Зары Абдуллаевой, которая менее десятилетия назад впервые ввела в теоретический дискурс понятие постдокументального искусства. Постдокументальный кинематограф («постдок») рассматривается в статье через феноменологическую теорию в ее «синефилической» аранжировке. Через обращение к эссе Михаила Ямпольского о синефилии предлагается понимать постдокументальный кинематограф как частный случай синефи-

¹ *Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе» (ID в системе PURE: 50833625).*

лического модуса взаимодействия зрителя с фильмом, отличительной чертой которого по сравнению с «общим случаем» синефилии является разрыв зрительской идентификации, способностью к которому постдокументальные фильмы оказываются наделены в силу своих визуальных, аудиальных и содержательных стратегий. Действие механизма разрыва и его последствия рассматриваются на метапримере, которым служит фильм Джошуа Оппенхаймера «Акт убийства» (2012). Проведенная аналитическая работа позволяет автору сделать вывод о «новом реализме» постдокументального, превосходящем базеновский реализм миметического подобию, а также расширяющем феноменологическую теорию в ее синефилическом преломлении. «Новый реализм» постдокументального кинематографа определяется обращением фильма уже не к внешней реальности, но к реальности, существующей «внутри» самого зрителя.

Ключевые слова: кинореализм, постмодернизм, репрезентация, феноменология, постдокументальный кинематограф, идентификация, разрыв

CINEMATIC REALISM IN POSTMODERN ERA: TOWARDS A STRATEGY OF POSTDOCUMENTARY CINEMA

Alina Chelysheva

Saint Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: aversjon@gmail.com

The author of this article approaches the subject of realism, one of the key matters of the cinematic medium which has been present in one way or another throughout the whole history of film. Two theoretical interpretations of the matter are addressed, both are by influential minds of 20th century France: the first is André Bazin's concept of cinematic realism, and the second is Maurice Merleau-Ponty's phenomenological approach. Nowadays sufficiency of these concepts is brought into question since they do not seem to adequately reflect the notions of cinematic realism in the era that Frederic Jameson described as postmodern. In search of a new perspective, the author elaborates on the concept of postdocumentality, first brought into the theoretical discourse by a Russian art historian Zara Abdullaeva less than a decade ago. A cinephilic approach to phenomenological theory is used as a frame to analyze postdocumentary cinema (or, "postdoc"). Drawing from Mikhail Yampol'sky's essay on cinephilia, the author puts postdocumentary cinema forward as a specific instance of the cinephilic mode of spectator's interaction with a film. A distinguishing feature of cinematic experience offered by postdoc (as compared to the "general case" of the cinephilic mode of interaction) is what the author calls *the disruption* of the spectator's identifica-

tion with a film. This ability to disrupt the identification seems to be intrinsic to postdocumentary cinema due to its visual, auidial, and semantic strategies. The workings of the disruption mechanism are illustrated using 2012 Joshua Oppenheimer's film *The Act of Killing* as a meta example. As the result of afore-described analytical work, the author concludes that the "new realism" of postdocumentary cinema exceeds Bazin's notion of mimetic realism and expands the phenomenological theory in its cinephilic interpretation. In the case of postdocumentary cinema, "new realism" means that a film now refers not to the outside reality but the reality present "within" the spectator himself.

Keywords: cinematic realism, postmodernism, representation, phenomenology, postdocumentary cinema, identification, disruption

Чуть ли не с зари развития кинематографа реализм обернулся для него одним из проблемных мест. Имеющий уникальную возможность механически фиксировать реальность, кинематограф, тем не менее, почти сразу столкнулся с тем, что при этой фиксации «что-то» неизбежно терялось — и на протяжении XX века попытки определить и удержать это «что-то» вызывали к жизни различные режиссерские практики и осмысляющие их кинотеории. В данной статье мы подробно останавливаемся на двух из них: на теории реализма Андре Bazena и на феноменологической теории Мориса Мерло-Понти¹. Не охватывая весь спектр существующих размышлений о кинореализме, они, тем не менее, позволяют обратиться к фундаментальной теоретической оппозиции миметического и «чувственного» реализмов, важной для разговора о «новом реализме» XXI века, каковым, как будет объяснено ниже, мы считаем постдокументальный кинематограф.

1. Кинореализм в его классических интерпретациях Кризис теорий

В середине 1950-х годов французский кинотеоретик Андре Базен предложил различать два реализма — *реализм выразительности* и *реализм образности*. Согласно ему, и тот, и другой возникли еще в эпоху немого кинематографа, а после

¹ Мерло-Понти, хотя и посвятил непосредственно кинематографу всего одну небольшую работу (эссе «Кино и новая психология», 1948), обращался к нему и в более поздних своих трудах, включая рассуждения о медиуме в общий контекст своих феноменологических разработок.

вместе перешли в звуковой. Режиссеры первого направления стремились изобразить «чистую» реальность, режиссеры второго — добавляли к изображаемой реальности что-то, не представленное в ней изначально, то есть ту самую «образность», о которой и говорил Базен: таковой в его понимании являлось «все то, что приобретает изображаемый объект благодаря своему изображению на экране» (Bazin, 1972, 81-82). Основным средством кинематографа образности являлся монтаж в эйзенштейновском понимании термина; сторонники выразительности, в свою очередь, предпочитали ему глубинную мизансцену и панорамирование.

Большую реалистичность кинематографа выразительности Базен усматривал в том, что тот, в отличие от «манипулятивного» монтажного кино, сохранял многозначность в структуре кадра, а также позволял зрителю проживать время фильма так, как если бы он проживал это время в реальности. «Образность» же в кинематографе была связана с трансформацией реальности и преломлением ее в той перспективе, которая отвечала интересам режиссера. Для Базена, писавшего в послевоенные годы, «истинный» реализм был проектом в том числе политическим и гуманистическим: отражение реальности «как есть» оказывалось особенно важным в ситуации, когда кинематограф образности скомпрометировал себя через служение тоталитарным режимам. Успешную реализацию проекта по «возрождению» кинематографа Базен видел в итальянском неореализме, который он определял как «глобальное описание действительности, осуществляемое глобальным сознанием» (Bazin, 1972, 341).

Реализм Базена отсылает, по существу, к реализму перцептивного опыта, а ситуацией максимального реализма («чистого кино») в рамках базеновской теории можно назвать такую, в которой происходит исчезновение самого медиума фильма как опосредующего звена между реальностью и зрителем (Elsaesser & Hagener, 2016, 68-69). Формула «истинного» реализма как «реальности без посредника» звучит в наследующих Базену кинотеориях, также осмысляющих реализм фильма через конкретный способ работы режиссера с материалом. Однако поскольку «непосредственность» кинема-

тографа является лишь идеальным конструктом, который никогда не может быть полностью реализован, все эти теории объединены общим проблемным местом, которое озвучивает, но не проблематизирует, уже сам Базен. Отводя монтажу в реализме выразительности минимальную роль, он пишет про работы Э. Фон Штрогейма, Ф.-М. Мурнау и Р. Флаэрти: «В их фильмах монтаж практически не играет никакой роли, если не считать чисто негативной функции неизбежного отбора в слишком обильной реальности. Камера не может увидеть всего сразу, но, во всяком случае, она старается не упустить ничего из того, на что решила смотреть» (Bazin, 1972, 84).

Признавая, таким образом, что при переносе реальности на экран всегда происходит ее отбор, Базен, однако, не наделяет этот процесс негативным значением, рассматривая его только как необходимость. Тем не менее, именно в необходимом отборе проявляет себя авторская субъективность, связанная, еще до монтажа, с выбором субъектов, объектов и локаций для съемок, с наполнением кадра, с операторскими решениями. «Реальность» фильма всегда есть, таким образом, реальность воспринятая и интерпретированная его создателем.

В конечном счете, оба реализма Базена имеют дело с опосредованием; обладая различной степенью интенсивности в фильмах образности и фильмах выразительности оно, тем не менее, всегда сохраняется в них как *качество*. Фильмы по обе стороны проведенной Базеном линии остаются, таким образом, лишь репрезентацией реальности, а не ее презентацией.

Теория кинореализма Базена может быть критически рассмотрена с позиций феноменологии, в рамках которой вводится различие между презентацией и репрезентацией, понятиями как фактичность и символичность соответственно. В этом различии проявляет себя феноменологическая проблематизация возможности достижения истины путем репрезентации. В картезианстве и философии Нового времени в связи с поиском методов истинного познания установкой на возможность установления «прозрачной» связи между субъектом и объектом через репрезентацию характеризовались рационализм, эмпиризм и позитивизм — в частности, в методологии последнего пресуппозиции об автономности субъекта и объекта позна-

ния, а также о «доступности» объектов в их первоисточниках предполагали возможность неискаженного отображения действительности, то есть принципиальное различие между презентацией и репрезентацией позитивизмом не усматривалось (Radionova, 2001, 651). Феноменологический подход, напротив, исходил из установки о связи познающего сознания с объектом познания, предполагая *многообразие опыта* единой реальности (Radionova, 2001, 652). «Мир выступает с необходимостью как коррелят сознания, то есть предстает как всегда *осознанный каким-либо образом* [курсив наш — А. Ч.]» (Radionova, 2001, 652). Отсюда феноменологией выводилось следствие о множественности репрезентаций, никакая из которых не является собственно реальностью — а реальность, в свою очередь, задается из различия репрезентаций между собой и определяется в конечном счете также через само понятие различия.

Определенная наивность теории Базена связана именно с тем, что он будто бы признавал возможность кинематографа достичь фактичности через определенное отношение к материалу и определенный («реалистический») тип его организации. Особенности зрительской рецепции и субъективного опыта выносились за скобки: чтобы фильм оказался реалистическим, достаточно, чтобы всё было сделано «как надо» на стороне режиссера. Феноменологическое рассмотрение кинематографа — в частности, концепция Мориса Мерло-Понти — позволяет преодолеть предложенный Базеном антагонизм формалистского и «реалистического» подходов, переориентируя разговор с миметического реализма фильма на фильмическую реальность.

Мерло-Понти усматривал родство кинематографа с восприятием, которое он понимал как изначальную синтетическую целостность, не сводимую к совокупности отдельных ощущений; аналогичным образом фильм — больше, чем совокупность составляющих его кадров: «последовательность [кадров] создает новую реальность, не являющуюся простой суммой использованных элементов» (Merleau-Ponty, 1948).

Концепция Мерло-Понти подразумевает не аналитическое, а чувственное восприятие кинематографа, и сущностным качеством фильма оказывается не репрезентативность, а иммерсив-

ность (Zhuravleva, 2018, 88). Особая способность кинематографа как искусства — в возможности поиска «чувственных эмблем» для фактов реальности и в создании реальности фильмической, в которую зритель оказывается погружен. Фильмическое пространство является для зрителя местом и присутствия (бытия-в-мире), и соприсутствия (бытия-с-другими); та самая «новая психология», к которой обращался Мерло-Понти, говорит уже не про внеположенность разума и мира, но про «сознание, брошенное в мир, подставленное взгляду других и узнающее у них, чем оно является само» (Merleau-Ponty, 1948).

Итак, можно сказать, что оппозиция между рассмотренными теориями — следующая: если в идеальной ситуации базеновского реализма происходит растворение медиума фильма, опосредующего реальность для зрителя, то в феноменологической концепции кинематографа Мерло-Понти растворяется уже зритель — в пространстве фильма. Впрочем, это противопоставление включает в себя несколько вольную трактовку глагола «растворяться». Философия Мерло-Понти, стирая противопоставление внутреннего и внешнего, все же не отменяет их существование. Видение — основной концепт его феноменологического проекта, и для Мерло-Понти видящее и видимое едины, погружены в мир и состоят из одной и той же «плоти мира», а плоть связана с плотью через смежность: «плоть прилегает к плоти, и ни мир ее не окружает, ни она — мир» (Merleau-Ponty, 2006, 201 (цит. по: Zhuravleva, 2018, 92)). Таким образом, снятие субъект-объектной оппозиции в концепции Мерло-Понти связано не с растворением, а с касанием. Как и Базен, Мерло-Понти видит в произведении искусства посредника, однако в его понимании оно выполняет не разъединительную (опосредующую), а соединительную функцию: кинематографический медиум *способствует встрече* субъекта с вещами (Zhuravleva, 2018, 91). Данная формулировка более точно отражает концептуальную разницу двух теорий.

* * *

Несмотря на историческую важность теории Базена, ее сегодняшний потенциал для описания кинореализма ощущается ограниченным. Феноменологическое смещение фокуса

внимания с фильма на зрителя и «реальность» фильмического пространства хотя и предлагает метод более «актуальный», чем у Базена, но зачастую одной этой теории недостаточно для осмысления процессов, происходящих в кинематографе в контексте более глобальных изменений в мире. То, что можно определить как «кризис реальности», успело занять прочное место в разговоре об эпохе, названной постмодерном (понимая семантическую нагруженность этого термина, мы еще обратимся к нему отдельно). Под «кризисом реальности» мы имеем в виду последствия работы культурной логики позднего капитализма как ее описывал один из первых теоретиков постмодерна Фредрик Джеймисон (Jameson, 2019). Прослеживая как означаемое и означающее были соотнесены внутри знака в разные исторические периоды, он отметил переход от «непроблематичности» их отношений на заре капитализма к отделению знака от референта в эру модерна и, наконец, к расколу самого знака изнутри в эпоху постмодерна; последний привел к окончательному исчезновению референта, сделав статус означаемого проблематичным, то есть поставив под вопрос саму возможность существования значения. Джеймисон пишет: «Теперь референция и реальность полностью исчезают и даже значение (то есть означаемое) оказывается под вопросом. У нас не остается ничего, кроме чистой и случайной игры означающих, которую мы называем постмодернизмом» (Jameson, 2019, 245).

Джеймисон считал постмодернизм культурным коррелятом позднего капитализма. За последние 30 лет (хрестоматийный труд Джеймисона был опубликован в 1991 году) поздний капитализм успел превратиться в «позднейший» — глобальный, — а развитие технологий и наращивание технических мощностей только сильнее высветило многие аспекты описанной Джеймисоном культурной логики капитала. В кинематографе переход на с пленки на «цифру», транснациональная конгломератизация Голливуда, тиражирование коммерческим кинематографом одних и тех же стандартизированных образов (изымающее из них в итоге всякий смысл), сиквелы, ремейки и ребуты франшиз, глянцевая ностальгия по прошлому и пастиш привели зрителя к пресыщению и словно бы

заранее лишили смысла любую попытку разговора о реализме. Как реакция на эту ситуацию появился в начале XXI века постдокументальный кинематограф, предложивший в этом разговоре новую перспективу.

2. Реализм в эпоху постмодерна. Разрыв зрительской идентификации как стратегия постдокументального кинематографа

Постдокументальность впервые ввела в теоретический дискурс российский кинокритик и искусствовед Зара Абдуллаева, синтетически обобщившая в своей книге особенности творчества нескольких десятков режиссеров — а также нескольких деятелей театра, фотографов, писателей (Abdullayeva, 2011). «Постдок», вынесенный в заглавие ее работы, стал смысловым центром исследования того, что автор определила как следующий этап развития искусства 1990х — 2000х (Abdullayeva, 2011, 9). Среди выделяемых ею имен — российские режиссеры Виталий Манский и Виктор Косаковский, а также творческий дуэт Павла Костомарова и Александра Расторгуева, австриец Ульрих Зайдль, румыны Кристи Пую и Корнелиу Порумбою, португалец Педру Кошта, бельгийцы Жан-Пьер и Люк Дарденн. Среди режиссеров США Абдуллаева выделяет Алана Берлинера и Джошуа Оппенхаймера¹, среди латиноамериканских — представителей новой волны Алехандро Гонсалеса Иньярриту и Карлоса Рейгадаса, среди азиатских — Цай Минляна (Тайвань), Хирокадзу Корээду (Япония). Режиссеров в этом далеко не исчерпывающем списке объединяют особенности творческого метода — то, что Абдуллаева определила как постдокументальный подход к кинематографу.

Подчеркивая условность разделения кинематографа на игровой и неигровой, Абдуллаева назвала постдокументальным искусство, которое сформировалось на той сложной территории между *fiction* и *nonfiction*, которая зачастую оказывается утерянной в обобщающих и упрощающих «университетских»

¹ В книге он не упомянут, однако позже Зара Абдуллаева отдельно отметила творчество Оппенхаймера в подкасте «Медузы» с кинокритиком Антоном Долиным. URL: <https://meduza.io/episodes/2020/08/27/istoriya-o-tom-pochemu-my-vse-teper-smotrim-dokumentalnoe-kino-i-inogda-dazhe-ne-podozrevaem-ob-etom>

классификациях. Постдокументальное искусство — в частности постдокументальный кинематограф — возникло в начале XXI века из сочетания игровой и документальной техник, на пограничной территории между воображаемым и невымышленным, в некоем сложносочиненном пространстве «между» ними — но возникло не как размывание границ этих двух модусов, а как возможность вовлечь их в принципиально новый тип взаимоотношений. Главным «действующим лицом» этой формы взаимодействия игрового и неигрового Абдуллаева считает опыт — как чувственный, так и опыт совместного проживания. А также производство такого опыта. Именно в этом заключается новизна постдока, поскольку на уровне формы и нарративных структур он не предлагает радикальных решений. «Радикальность временно отработана», — считает Абдуллаева. На смену эпатажности конца двадцатого столетия пришел несколько приземленный — в хорошем смысле — интерес к повседневности, заснятой «бесстрастной или анонимной камерой» (Abdullayeva, 2011, 452).

Для Абдуллаевой постдок является реакцией на разочарование постмодерном, эпоха которого, согласно ей, завершилась 11 сентября 2001 года со взрывом башен-близнецов в Нью-Йорке. «Невозможность» этого момента и его эмоциональная сила стали для людей моментом осознания того, что «история не закончилась, а реальность существует»¹. Это осознание и сделало возможным появление постдокументального искусства.

Впрочем, тут важно вспомнить предложенное Джеймисоном различие: «постмодерн» и «постмодернизм» соотносятся как эпоха и ее симптомы. Так что уместнее говорить о том, что на рубеже веков специфический «постмодернистский» стиль (выражение Джеймисона) в кино сменился постдокументальным, то есть причинно-следственная связь между взрывом в Нью-Йорке и формированием постдокументального искусства состояла в смене «эстетики». Постмодерн же как эпоха позднего капитализма, не перестал существовать

¹ Эта формулировка была использована ее автором в уже упомянутом подкасте «Медузы».

после теракта. Жак Рансьер — со ссылкой на мнения Пьера Лежандра и Жан-Клода Мильнера — приходил даже и к противоположному выводу, вписывая террористическую атаку в Нью-Йорке в логику самой эпохи позднего капитализма (Rancière, 2018, 38). Говорит в пользу этого утверждения и то, что все новые концепции, созданные как «преодоление» постмодерна — от «гиперсовременности» Жиля Липовецкого до «диджимодерна» Алана Кирби и «космодернизма» Кристиана Морару — опираются на им же выработанные дискурсивные стратегии. Со временем и сам Джеймисон отказался от термина «постмодерн(изм)» в пользу «глобализма», но смена ярлыка не равносильна смене эпохи (Pavlov, 2019, 49-52).

Таким образом, постдокументальный кинематограф — проект кинореализма, развернувшийся в эпоху постмодернистской гиперреальности (Бодрийяр) для ее преодоления. Главную составляющую успеха постдокументального фильма Абдуллаева описывает феноменологически: «возвращение» реальности связано с чувственным опытом субъекта и с опытом соприсутствия, создаваемым фильмом. Соглашаясь с ее утверждением, мы намерены наметить возможность дальнейшей аналитики постдокументальности и показать, как феноменологическая интерпретация позволяет выявить особый для постдокументального кинематографа тип зрительской идентификации, предлагающий новую перспективу в понимании кинореализма. Наше дальнейшее размышление будет основано на утверждении о родственности опыта просмотра постдокументального кинематографа — синефилическому режиму кинопросмотра, как его понимал французский кинокритик Серж Даней и описывал киновед Михаил Ямпольский. Предлагая рассматривать постдок как частный случай синефилического взаимодействия зрителя с фильмом, мы обратимся к принципиальной разнице ключевого момента зрительской идентификации в каждом из случаев и противопоставим иммерсивности фильмов «общего случая» то, что мы называем разрывом зрительской идентификации, характерной для постдокументального кинематографа.

Михаил Ямпольский (Yampol'sky, 2001) предлагает феноменологически рассматривать кинематографический опыт через

возможность зрителя поместить себя из собственного «здесь» в кинематографическое «там» Другого, порождая состояние синестезического соприсутствия с ним в модусе «как если бы я был там» (Гуссерль). Восприятие фильма не как пространства, а как «среды» (Евгений Миньковский) связано со снятием различения субъективного и объективного, внешнего и внутреннего (напомним, что об этом снятии говорил и Мерло-Понти). Среда — в отличие от «реальности» — обволакивает зрителя, стирает различия между верхом и низом, между правым и левым; она может «приютить» того, кто в нее погружен, но способна также и «ушибить» его. Похожим образом Серж Даней характеризует пространство фильма как «место», в динамику которого зритель оказывается вписан и «опыт» которого он переживает. Зрительская идентификация с фильмом (то есть помещение им себя «внутри» фильмической среды / места), таким образом, укоренена в уничтожении дистанции между фильмом и зрителем. Однако возможность идентификации через вхождение в среду / место фильма Ямпольский связывает именно с описанным выше синефильским режимом кинопросмотра; иммерсивному характеру «отношений» синефила с фильмом Ямпольский противопоставляет агрессивную манипуляцию и отчуждающее действие того, что он обозначает как «кинематограф мифа». Настаивая на связи постдокументального кинематографа именно с синефилией мы считаем важным остановиться на данном различии подробнее.

Кинематографом мифа Ямпольский называет *main stream cinema*, в особенности Голливудский кинематограф, а также телевидение. Миф как форма сознания безличен, тавтологичен и «никому не принадлежит». Через работу мифологических структур личный опыт отделяется от человека, родня мейнстримный кинематограф с отчужденным опытом туриста. По поводу последнего Джорджо Агамбен отмечал, что, оказываясь перед лицом величайших чудес света, большинство «перепоручает» собственные эмоции фотокамере вместо того, чтобы проживать их непосредственно (Yampol'sky, 2001). Кинематограф мифа предлагает зрителям индивидуализированную «стандартную эмоцию» и «запрограммированное

удовольствие», стремится к установлению среди зрителей консенсуса по отношению к фильму. Действующим лицом такого кинематографа является не человек, но герой (character).

Сфера синефилии противостоит отчуждающему действию мифа. Синефил, как было отмечено ранее, «вписан в зрелище, как в среду и является его частью», а происходящее с актерами на экране способен воспринять как свой собственный опыт. Действующим лицом тут становится уже не мифологический герой, но человек, а структуры повторения заменены на случайность и «джазовую» импровизацию. Синефилическое слияние с фильмом есть момент эпифании и откровения трансцендентного, а опыт синефилии онтологически близок религиозному. В этом смысле самое важное в синефилических фильмах оказывается некоммуницируемым по своему содержанию — коммуникация заключается уже в самом акте эпифании, в откровении, суть которого не может быть передана. Некоммуницируемым оказывается, по существу, сам опыт.

Фильмическое пространство постдока, онтологически гораздо более близкого к фильмам из синефилических списков, чем к кинематографу мифа, также может быть описано как среда, в которую входит субъект. Ключевое различие между двумя — в способе зрительской идентификации.

Идентификация с фильмом есть эмпатическое погружение зрителя в его среду. Именно с эмпатией (вчувствованием) связан поиск смысла индивидом; эмпатия, будучи субъективной и возникающей «здесь и сейчас», так же, как и опыт, относится к сфере некоммуницируемого. Однако Даней настаивает на важности «фрагментарной» идентификации: вхождение зрителя в среду фильма никогда не должно быть полным, поскольку только в сохранении различения «Я» — «Другой» и возможна, в конечном счете, настоящая коммуникация, которую Даней вслед за Жан-Люком Нанси понимал как со-явленность единичностей — как сообщество, противопоставленное обществу и его логике унитарности.

Для Данея фрагментированное отношение со зрелищем связано с сознательным усилием субъекта. Иммерсивность фильма, будучи желанной, в то же время представляет определенную угрозу для единичности субъекта. «Правильный»

способ отношений с фильмом Даней формулирует следующим образом: «Проходить отрезки пути вместе с посторонними фигурами, но достаточно короткие отрезки, чтобы не попасть в плен ни к одному восхитительному окончательному изображению [курсив наш — А. Ч.]» (цит. по: Yampol'sky, 2001). Ключевое отличие постдокументального кинематографа как синефилической практики от «общего случая» синефилии заключается в том, что фрагментарность идентификации заложена в него изначально. Далее мы будем называть эту особенность постдока его способностью к «разрыву» зрительской идентификации.

Реализм постдокументального связан с его документальным компонентом, доведенным, по сравнению с предыдущими кинореализмами, до нового предела. Если в фильмах неореализма непрофессиональных актеров снимали опытные режиссеры, то некоторые режиссеры-постдокументалисты выводят документальность (и непрофессионализм) на следующий уровень, передоверяя операторскую работу обычным представителям рабочего класса («Я тебя люблю» Костомарова и Расторгуева, 2011) или «обычным» палачам («Акт убийства» Оппенхаймера, 2012). Но даже в менее экспериментальных фильмах новая ориентация на документальность позволяет привнести в фильм все то, от чего традиционно «очищен» конвенциональный развлекательный кинематограф: не обусловленные сценарной необходимостью длинные паузы, диалоги, не связанные с развитием сюжета, повторы (как визуальные, так и речевые); средний кадр в любом постдокументальном фильме значительно длиннее любого голливудского плана.

Аналогичное действие совершается режиссерами и в отношении речи персонажей. Отказ от доминирования логики причинно-следственных связей делает возможной речь, направленную на актуализацию самого акта говорения, а не только на его коммуникативное содержание. Одним из следствий становится отступление от важного для нарративизации принципа интеллигибельности. Ключевым примером является, пожалуй, речь городской сумасшедшей Анны из «Собачьей жары» Зайдля (2001) — она звучит так, будто несколько человек пытаются говорить разом: «первая» Анна допытывает

незнакомцев по поводу размера их ушей, а «вторая» в это же время на память перечисляет десять лучших австрийских супермаркетов. Хоть сколько-то осмысленные по отдельности, вместе эти реплики теряют здравый смысл, сцепляясь друг с другом в захлебывающейся речи актрисы Марии Хофштаттер.

Наконец, важно то, про кого и про что говорят постдокументальные фильмы. Герой постдока — «обычный» человек в том смысле, в каком обычны эгоизм нищей Розетты братьев Дарденн, безнадежная наркозависимость Ванды Педру Кошты, «повседневный фашизм» (формулировка Абдуллаевой) представителей низшего среднего класса Ульриха Зайдля или склочность рабочего румынского народа Кристи Пую в его «Сьераневаде» (2016). И, конечно, в таком же смысле обычны бывшие индонезийские палачи Джошуа Оппенхаймера, к которым мы еще вернемся. «Некрасивые люди» постдока и погружение в их «некрасивые жизни» наравне с описанными выше визуальной и речевой составляющей создают условия для разрыва зрительской идентификации.

Разрыв в постдоке схож по характеристикам с пунктумом фотографического образа — термин, предложенный Роланом Бартом (Barthes, 2011). Барт писал: «Иногда в унарном пространстве [фотографии] меня привлекает какая-то “деталь”. Я чувствую, что само ее присутствие меняет режим моего чтения, что я смотрю как бы на новое фото, наделенное в моих глазах высшей ценностью. Подобная “деталь” и есть *punctum* (то, что наносит мне укол)» (Barthes, 2011, 80). Пунктум есть не на всякой фотографии, его невозможно закодировать, но если он присутствует — нельзя не ощутить. Для разных субъектов пунктум локализуется в разных деталях изображения, но всегда — как некоммуницируемое переживание. И хотя Барт отказывал киноизображению в возможности обладать пунктумом, «укол» разрыва в постдокументальном кинематографе, тем не менее, сущностно ему близок.

Уколом в постдокументальном фильме может стать хлопнувшая дверь в румынской «трешке» советских времен, по-собачьи высунутый язык австрийской городской сумасшедшей, горящая где-то в лиссабонских трущобах мусорка, пойманный в зеркале заднего вида усталый взгляд мужчины

средних лет, разряд молнии над ночным озером или женщины в розовом, выходящие из чрева огромной деревянной рыбы. Его появление связано с моментом максимального «накопления» реальности, которое будто бы перегружает среду фильма, делает ее излишне плотной — и та, как слишком соленая морская вода, исторгает тело зрителя из себя обратно на поверхность. Этот переизбыток реальности не обязательно связан с миметическим реализмом момента или с его относительной «важностью» в структуре фильма. Мастерство режиссера-пост-документалиста заключается в умении создать перенасыщенную реальность не в духе Базена, а в духе Мерло-Понти.

«Акт убийства» Оппенхаймера, возможно, лучше всего показывает механизм работы разрыва идентификации и его последствия. Соглашаясь на просьбу американского режиссера рассказать миру о своей былой профессии, Анвар Конго и Херман Кото, индонезийские палачи времен режима антикоммунистической диктатуры Сухарто¹ с энтузиазмом вовлекаются в съемки игрового фильма о своих былых подвигах (их игровые сцены и свой собственный документальный материал режиссер и монтирует после в окончательную версию фильма). Подбирая «актеров» среди запуганного местного населения, привлекая людей для создания грима и реквизита, Анвар и Херман кустарно воссоздают сцены пыток, казней и убийств. Погружение Анвара в собственное прошлое воскрешает его в настоящем, постепенно переплавляя бахвальство и гордость убийцы в ощущение ужаса, который испытывала его жертва. В своей отдаче проекту он погружен в фильмическую среду вполне буквально, уже по «ту» сторону кинокамеры проживая игровую ситуацию как реальную. Являясь для собственного фильма и режиссером, и актером, а также зрите-

¹ Речь идет о милитаристском режиме, установившемся в Индонезии в 1965 году после неудачного военного переворота, попытка которого была предпринята прокоммунистической организацией «Движение 30 сентября». В результате последовавших за этой провальной попыткой событий во главе государства оказался «Улыбающийся генерал» Сухарто. Он инициировал массовые политические антикоммунистические чистки, в результате которых в 1965–1966 годах было убито более полумиллиона человек, среди них — множество этнических китайцев. Осуществившие геноцид палачи никогда не понесли наказания за совершенные ими зверства и до сих пор воспринимаются некоторыми как герои.

лем — Оппенхаймер показывает ему и Херману все отснятые сцены — Анвар вступает с фильмической средой в очень сложные отношения. В ключевой сцене допроса он берет на себя роль одной из своих прошлых жертв. Тогда-то и настигает его укол, делая вымышленное невымышленное по-настоящему реальным. Когда Херман понарошку душит Анвара проволокой, тот испытывает искренний, не опосредованный кинокамерой ужас, потому что на какой-то миг не просто чувствует себя, но буквально *становится* жертвой. «Мне на мгновение показалось, что я умер» — растерянно сообщает он Оппенхаймеру (и зрителю). «Излишек» реальности разрывает идентификацию Анвара со средой, изначально создаваемой как реалистическая («Мы покажем все так, как было на самом деле»), но очевидно опосредованной неумелой актерской игрой и вымышленными сценами ночных кошмаров; вырывает из нее, и по-настоящему пугает. Жалость к себе сменяется в нем настоящей эмпатией по отношению к Другому. После, просматривая отснятое на экране телевизора, Анвар задает режиссеру мучающий его вопрос: «Скажи, Джош, испытывали ли люди, которых я пытал, то же, что и я здесь?» «Твои жертвы испытывали гораздо худшее. Ты знаешь, что это фильм. Они знали, что будут убиты на самом деле», — отвечает из-за включенной кинокамеры Оппенхаймер. После этого мы видим, как убийцу тошнит на той же самой крыше, на которой он когда-то душил своих жертв.

Это, пожалуй, крайний случай. Но и крайне иллюстративный. Разрыв идентификации не всегда связан с моментами отвращения, страха или шокирующего осознания, но всегда — с избытком, который будто бы делает реальность «слишком» реальной, неважно, барочные ли это кадры Зайдля, выстроенные с максимальной дотошностью, или дрожащая камера Дарденн, дышащая героям в затылок. В такой реальности для зрителя, пришедшего извне, больше не остается места. В одном постдок оказывается схож с любым самым конвенциональным голливудским фильмом ужасов: там зритель закрывает лицо руками, отказываясь от идентификации с персонажем, которому что-то угрожает, и перенося себя обратно в безопасность кинозала. Но в фильме ужасов конструируемая

режиссером и понимаемая зрителем условность происходящего сама по себе обеспечивает безопасную дистанцию, предлагая аттракционный тип испуга. Зритель постдокументального фильма, испытав укол, тоже может закрыть глаза, но последствий это не отменяет. Оказываясь вырванным из среды фильма, он покидает ее не совсем таким, каким впервые в нее погрузился.

3. Новый реализм. Заключение

Постдокументальный кинематограф — это новый реализм XXI века. Возникающий как реакция на беспрецедентный «кризис реальности», он сочетает формальное соответствие критериям миметического реализма Базена с феноменологическим режимом зрительского погружения в фильм как среду и предлагает разрыв идентификации как новый способ взаимодействия с реальностью. Если иммерсивность фильмов «общего случая» связывает зрительский опыт с пассивностью — вхождение в среду фильма есть опыт «переживания места, которое впечатывает в зрителя свою конфигурацию» (Barthes, 2011, 80) — то разрыв связи, осуществляемый не усилием зрителя, но предлагаемый самим фильмом, открывает возможность для иного осмысления сущности реализма.

Когда внешняя реальность перестает быть надежным референтом, постдок становится способом обращения к реальности, уже существующей внутри нас самих. Это уже не только достоверность переживания среды, на которой основывается феноменологический подход, но и рефлексия по поводу себя самого, связанная с разрывом идентификации. Почему «моим» уколом в фильме стал этот момент, а не иной? Что я испытал при этом? Что это говорит о фильме, и что — обо мне самом? Даже не ответы на эти вопросы, а уже их поиск, свидетельствуют о том, что постдокументальный кинематограф выполняет свою задачу. Если понимать реализм не как достижение некоего стазиса, но как постоянное становление, то постдок подбегает к реализму ближе всего, поскольку потенциально способен наделить его темпоральностью, выходящей за рамки кинопросмотра. Поскольку активная роль по разрыву идентификации принадлежит фильму, а не зрителю, то последний

также наделяется пассивностью, но отличной от пассивности зрителя, «впечатанного» в конфигурацию места. В постдокументальном кинематографе эта изначальная зрительская пассивность становится лишь предлогом для перехода к активной критической позиции: по отношению к фильму, реальности, и — к себе самому.

REFERENCES

- Abdullayeva, Z. K. (2011). *POSTDOC. Fictional/Nonfictional*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Barthes, R. (2011). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Bazin, A. (1972). *What Is Cinema?* Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2016). *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Seans Publ. (In Russian)
- Jameson, F. (2019). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Rus. Ed. Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gaidara Publ. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1948). *The Film and the New Psychology*. Rus. Ed. Retrieved from <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml>. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (2006). *The Visible and Invisible*. Rus. Ed. Minsk: Logvinov Publ. (In Russian)
- Pavlov, A. (2019). The Strange Life of Postmodernism. In F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (7-53). Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gaidara Publ. (In Russian)
- Radionova, S.A. (2001). Representation. In A.A. Gritsanov, & M.A. Mozheiko (Eds.), *Postmodernism. The Encyclopedia* (650-654). Minsk: Interpresservis Publ. (In Russian)
- Rancière, J. (2018). *The Emancipated Spectator*. Rus. Ed. Nizhny Novgorod: Krasnaya Lastochka Publ. (In Russian)
- Yampol'sky, M. (2001). Cinephilia as Aesthetics. The Reader's Notes on Serge Daney's «L'exercice a été profitable, Monsieur». *Kinovedcheskie Zapiski*, 53. Retrieved from <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/740/>. (In Russian)
- Zhuravleva, Y. V. (2018). Towards the Possible Ontology of Cinema: M. Merleau-Ponty's Phenomenology. *Bulletin of PNRPU. Culture. History. Philosophy. Law*, 4, 85-94. (In Russian)

ПОЛИТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Эстетическая манифестация «глубинного начала» испанских политических движений перед Гражданской Войной 1936-1939 гг.

АЛЕКСАНДР АБДУЛЛОВ

Александр Давронович Абдуллоев — студент факультета конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: alexabd@gmail.com

В данной статье осуществляется попытка рассмотреть политическое движение с точки зрения эстетики и представить его как самостоятельное произведение искусства. Классические дисциплины, исследующие политический объект с позиции, которая может быть, в целом, названа «естественнонаучной», и используемые ими методы, на наш взгляд, не способны уловить тонкие смыслы некоторых событий и политических явлений. В особенности же тех, чье идеологическое наполнение порицается обществом ввиду актуальной политической повестки. Как мы полагаем, многие классические исследования дают поверхностное и порой даже ошибочное представление о политических движениях и их лидерах. Прибегнув к иной методологии, а именно к феноменологической эстетике Р. Ингардена и к теории художественного творения М. Хайдеггера, мы обосновываем существование эстетического измерения политического движения как произведения искусства. В качестве примера мы провели эстетический анализ испанской Фаланги (как принято считать, это

профашистское движение Испании первой половины XX века, которое обычно ставится в один ряд с немецким национал-социализмом и классическим итальянским фашизмом). Но в итоге нам, как мы полагаем, удалось выявить глубинные начала и художественные образы, объединявшие испанцев кардинально разных и даже полярных политических взглядов, найти в основе их деятельности единый порыв. Мы приходим к выводу, что в основе различных культурных и политических порывов в Испании того времени, в том числе и в основе деятельности ранней Фаланги лежит глубинный образ Дон Кихота, его приключений и безумного героизма, а также эстетика смерти как подлинного смысла бытия. Наш метод продемонстрировал, насколько важно обращаться к художественному, эстетическому измерению при изучении столь сложных и всегда неоднозначных явлений, какими оказываются явления политические.

Ключевые слова: политика, искусство, философия, Хайдеггер, эстетика, Фаланга, Испания, Дон Кихот, фашизм

THE POLITICAL MOVEMENT AS A WORK OF ART An Aesthetic Manifestation of the “Deep Origins” of Spanish Political Movements before the Civil War of 1936-1939

Aleksandr Abdulloev

St. Peterburg University of Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: alexabd@gmail.com

This article attempts to represent the political movement as a work of art. This choice was made because the classical disciplines that research a political object from a point of view that may generally be called “natural science” and the methods they use are not able to catch the deep meanings of some events and political phenomena, especially those whose ideological content is condemned by society because of the current political agenda. We believe that classical researches give a superficial and sometimes even wrong representation of political movements and their leaders. Resorting to another methodology, namely the phenomenological aesthetics by Roman Ingarden and the theory of the work of art of Martin Heidegger, we managed to prove the existence of the aesthetic dimension of the political movement as a work of art. As an example, we made an aesthetic analysis of the Spanish Falanx (it is considered as the pro-fascist movement of Spain in the first half of the 20th century, which is usually placed on a par with German National Socialism and classical Italian fascism). We sought to identify the deep beginnings and artistic images that

united the Spanish of radically polar political views in one movement, to find a single impulse of their activities. We conclude at the heart of various cultural and political impulses in Spain of that time, including the activities of the early Falanx, lies the deep image of Don Quixote, his adventures and insane heroism, as well as the aesthetics of death as the true meaning of being, etc. Our method showed the importance of the artistic and aesthetic dimension in researches of too complex and always ambiguous phenomena as political phenomena.

Keywords: politics, art, philosophy, Heidegger, aesthetics, Falanx, Spain, Don Quixote, fascism

Вступление. Проблема и объект исследования (с исторической справкой)

Область политического принято рассматривать со множества различных позиций. Чаще всего (в академической среде это наиболее заметно) делается акцент на социальных, экономических, административных вопросах. Теория и практика подобных исследований укладывается в таких дисциплинах, как политология, экономика, право и др. К более изощренным методам относят философию и, в частности, политическую философию, а также разного рода культурологические и антропологические подходы. Нельзя не согласиться с тем, что сфера политического представляет собой что-то столь многообразное, что не поддается унифицированному, или, как можно выразиться, «естественнонаучному» анализу. А проблема состоит именно в том, что исторические события, политические движения и деятели часто воспринимаются исключительно в «естественнонаучном» виде, который порой не уделяет, а то и вовсе исключает, должное внимание к другим измерениям данных вещей. К последним относится, прежде всего, *эстетическое* измерение, извлечение истины из которого также возможно и необходимо для формирования иного, может быть даже более фундаментального взгляда на предмет исследования.

Особенно очевидным этот недостаток традиционных подходов становится, когда мы имеем дело с явлениями, политическая оценка которых неоднозначна. Обнаружение их в определенном перечне исторических фактов, в череде идеологий и событий заставляет нас классифицировать их по тем или иным моральным стандартам, которые часто мешают

заглянуть в глубину этих явлений и понять их уникальность: ведь они заражены или запятнаны близостью к признанной неблагонадежной или даже преступной системе взглядов. В моральном плане эта оценка может быть уместной, однако она препятствует возможности исследования. И именно здесь подход эстетический — подход к анализу такого явления по принципам уникального произведения, подобного произведению искусства, — может быть в высшей степени актуальным.

В данной статье речь пойдет о политическом движении, сформировавшемся на волне развития в западноевропейской мысли радикальных право-консервативных настроений, впоследствии обобщенных и осужденных под общим названием «фашизм», тем не менее, часто имевших весьма различные корни и модификации. Интересно, что эти настроения имели ярко выраженную эстетическую сторону, или, точнее сказать все «фашистские» движения были склонны к сознательной эстетизации собственного идеологического посыла — по причине чего эстетический анализ в этом контексте представляется особенно уместным. Эстетизация, чрезмерное внимание к эстетической стороне вопроса (в ущерб этической рефлексии), возможно, и было червоточиной этих движений, тем, что привело их к распаду и краху: эстетика смерти, захватившая в ту напряженную и катастрофическую эпоху сознание модернистского европейца, лежала в их основе.

Нам хотелось бы здесь произвести эстетический анализ движения, быстро развившегося и быстро пришедшего к трагическому финалу в Испании в период кризиса Республики (1931-1936 гг.). Речь идет об Испанской Фаланге ХОНС (Хунты Национал-Синдикалистского Наступления), лидерами которой были молодой юрист Хосе Антонио Примо де Ривера (1903-1936) и философ, писатель Рамиро Ледесма Рамос (1905-1936). Официально движение было учреждено в 1933 году, однако до этого оно существовало в двух направлениях. Хосе Антонио был соавтором газеты *El Fascio*, где публиковал свои идеи об испанском варианте итальянского фашизма. Кроме того, он и сам не один раз ездил в Италию к Дуче, которого называл своим учителем (Thomás, 2017, 154-155). Правда вскоре газету запретили, и Хосе Антонио решил взять другое

название для своего «профашистского» движения — Фаланга. С этого момента Фаланга начинает приобретать аутентичность и отходит от классического фашизма. Так, уже 19 декабря 1934 года в испанской прессе выходит заметка Хосе Антонио под заголовком «Испанская Фаланга ХОНС — не фашистское движение». В ней, лидер Фаланги отмечает, что имеет точки соприкосновения с фашистами лишь в отдельных вопросах, подчеркивая особый характер испанского движения. Параллельно с этим Рамиро Ледесма Рамос разрабатывает теорию национал-профсоюзного революционного движения. Ледесма Рамос был учеником Хосе Ортеги-и-Гассета, имел философское образование, изучал Хайдеггера и был знаком с его идеями (Ledesma Ramos, 1982, 65-71). Хосе Антонио был аристократом, юристом, но, что самое важное, он был сыном бывшего испанского диктатора Мигеля Примо де Риверы, который был свергнут в 1931 году, после чего пала монархия и установилась республика. Оба лидера находились в тесных контактах с Ортегой, с Мигелем де Унамумо и с Гарсиа Лоркой. Но их идеям не суждено было сбыться, так как Гражданская Война все изменила. Лидеры Фаланги оказались в республиканской зоне, где были расстреляны в первые месяцы войны. Франсиско Франко, возглавивший восстание, принял решение не пытаться освободить лидеров Фаланги, так как видел в них политических конкурентов. После смерти Хосе Антонио Франко признал его сакральной жертвой, вокруг которой позднее выстроился целый культ, а движение децентрализовал и оставил лишь в качестве марионеточной структуры, не имевшей ничего общего с довоенной организацией. Именно невероятный синкретизм того первоначального движения, а также тесные контакты лидеров Фаланги с интеллектуалами как «левого» толка (например, Гарсиа Лорка), так и «правого» (например, Рамиро де Маэсту), ставят в тупик историков и других исследователей, пытающихся проанализировать и структурировать данное политическое направление во что-то единое и осмысленное, в отличие от того, что стало с движением в период правления Франко. Набор фактов, даже при их самом тщательном рассмотрении, не дает исследователям ясного понимания сущности данного движения или события.

Методология исследования

Начать же эстетический анализ избранного нами явления нам хотелось бы с обращения к философии Мартина Хайдеггера. Это требуется для осмысления субъектности данной идеологии. Классическая категоризация на три основных субъекта политики (индивид, класс, нация / раса / государство), соответствующих либерализму, социализму и фашизму, не могут в точности выразить сущность Фаланги. Ведь где-то в ней можно наблюдать прямое влияние индивидуализма Унамуно, где-то — социалистические идеи анархистов, и конечно же — идеи нации, сформулированные Рамиро де Маэсту. Наш же тезис состоит в том, что в основе фалангизма лежит испанский *Dasein*, который может проявляться совершенно по-разному, однако способен отражать ту самую, глубинную, сокрытую и самостоятельную Испанию.

Также, основываясь на мысли М. Хайдеггера, мы предлагаем подход к политическому движению как к художественному творению, в котором совершается истина. В работе «Исток художественного творения» Хайдеггер уделяет большое внимание проблеме истины, а также вещиности вещи. С точки зрения философа, вещьность вещи, а, следовательно, и истина раскрываются в художественном творении. Однако следует обозначить, что Хайдеггер понимает под самим творением. Он понимает художественное творение как само-состояние и раскрытие мира. Под само-стоянием Хайдеггер подразумевает некую внутреннюю глубинную самостоятельность сущего, которая является чем-то не-поверхностным, то есть не состоит исключительно из привычных и заметных очертаний. Творение принадлежит собственному миру, но вместе с этим в нем и пребывает. Далее Хайдеггер отмечает, что помимо раскрытия, совершается и сокрытие (укрывание, замыкание). Это укрывание в противоположность раскрытию, то есть миру, он обозначает как землю. В конечном итоге мыслитель приходит к выводу о том, что в художественном творении всегда существует некое напряжение между сокрытием и раскрытием (миром и землей), которое и утверждает бытие данного творения, а вместе с этим являет саму истину сущего.

Именно в этой работе осуществляется основная критика современного научного подхода, который утрачивает самостоятельность вещей при их рассмотрении (Gadamer, 2007, 119-125). Хайдеггер утверждает, что тотальная несокрытость сущего привела бы к такому опредмечиванию этого сущего, что единственной возможностью его стала бы полезность. Тем самым Хайдеггер показывает, что такое понятие бытия-наличным отвечает методам современной науки, которая фиксирует и исчисляет сущее, но не позволяет осмыслить ни вещественное вещи, ни инструментальное инструмента. А из этого следует, что такое сущее перестало бы существовать в своем самостоятельном бытии. Именно поэтому Хайдеггер утверждает, что истина художественного творения не может быть сопоставима исключительно со смыслом, лежащим на поверхности, скорее, она заключена в его загадочности и глубине.

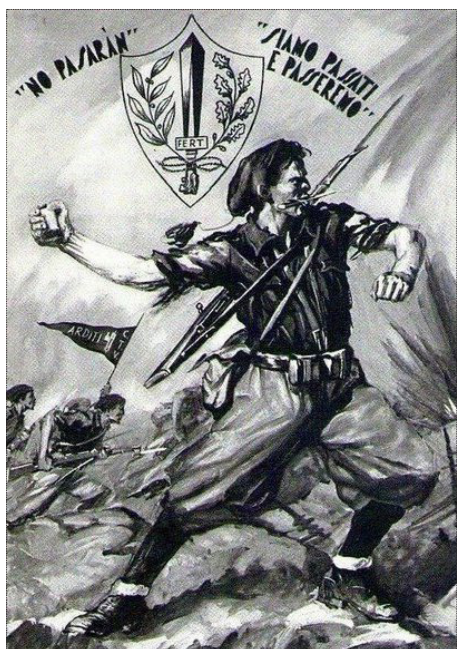
В данной работе мы попытаемся представить политическое движение в виде художественного творения. Чтобы утверждать, что политическое движение может быть произведением искусства, мы обратимся к еще одному ученику Э. Гуссерля, эстетическому феноменологу Роману Ингардену. Ингарден, опираясь на принцип феноменологической интенциональности (то есть направленности нашего сознания на конкретный предмет), вводит разграничение между самим произведением искусства, или эстетическим предметом, и носителем данного произведения в материальном плане. Это разграничение, или отделение, а как следствие, конструирование эстетического предмета, происходит, по мнению Ингардена, в ходе непосредственного эстетического переживания. Он выделял множество фаз переживания, через которые проходит человек в процессе эстетического переживания. Кроме того, Ингарден выделил особую многослойную структуру, слои которой также зависят от типов художественных произведений. Следует отметить важность схематичности и конкретизации в эстетическом анализе. По Ингардену, схематичность подразумевает незавершенность каких-либо элементов произведения. Конкретизация подразумевает наше сотворчество в том, чтобы завершить, достроить эти предметы и выделить в них эстетическую ценность. Опираясь на подход, предложенный Рома-

ном Ингарденом, мы можем осмыслить такое политическое движение как Фаланга в качестве художественного произведения путем непосредственного эстетического переживания, а также выделить в нем свою собственную многослойную структуру, и в процессе конкретизации отдельных его элементов выразить его эстетическую ценность.

Анализ атрибутики движения

Прежде чем говорить о Фаланге как таковой, мы сравним три главных «фашистских» политических движения: итальянский фашизм, немецкий национал-социализм и непосредственно испанский фалангизм. В академической среде чаще всего все эти движения характеризуют одним общим именем «фашизм» или «третий путь», утверждая, что сущности всех трех движений являются идентичными. В этом отношении подтверждается вышеуказанный тезис Хайдеггера об опредмечивании сущего, при котором это сущее теряет свою само-стоятельность, а как следствие — все сущее становится одинаковым и неразличимым. Именно поэтому наш метод дает совершенно иное представление о вещи (в данном случае о политическом движении), что более приближает нас к истине. Мы полагаем, что все эти движения являются совершенно непохожими друг на друга, и в этом смысле само-стоятельными. Смешивать их в одно было бы грубой ошибкой и слишком поверхностным подходом упускающим, в частности, многие важные черты такого движения как фалангизм.

Начнем наш анализ с такого исключительного элемента политического движения как внешняя атрибутика. Известно, что атрибутика и символика политического движения являются неотъемлемой частью всего движения в целом, отражая его некоторую глубинную идею. Подобного рода внешняя символика является первичным предметом человеческого созерцания при погружении в политическое движение. Именно здесь человек пребывает в процессе схватывания цветов, знаков, кажущихся ему в той или иной мере эстетически близкими. В контексте того времени к атрибутике политического движения можно отнести униформу и символику, при этом важно учитывать и цветовой характер данных элементов. Начнем с униформы.



*Рис. 1. «Они не пройдут!
Мы прошли и будем проходить!»
Образ отважного, идущего на смерть
итальянского чернорубашечника*

В итальянском фашизме, бесспорно, эту роль выполняли черные рубашки. Черные рубашки использовались как раз потому, что были частью униформы самых боеспособных штурмовых частей итальянской армии в период Первой мировой войны. Этими отрядами были ардити, они формировались из наиболее самоотверженных бойцов, готовых пойти на верную смерть. Отсюда и черный цвет, олицетворяющий героическую смерть в бою. По праву именно черный цвет был олицетворением итальянского фашизма, став в каком-то смысле самостоятельным предметом эстетики всего движения. Таким образом, в случае Италии мы имеем архетип

бойца, ветерана Первой мировой войны, ностальгирующего о своих славных победах и поражениях отнюдь не такого далеко прошлого.

Интересно дело обстоит и со штурмовиками СА в Германии, чей цвет униформы был коричневым. В цветовой гамме национал-социалистов тоже отражался фундаментальный смысл всей их идеологии. Известно, что изначально данная униформа предназначалась для ведения боевых действий в Африке, в колониях также в период Первой мировой войны. Но в результате поражения Германии в этой войне подобная униформа оказалась совершенно ненужной для армии, так как все африканские колонии были утрачены. Геринг за бесценок скупил эту униформу, ставшую впоследствии олицетворением национал-социализма. По большому счету, коричневый цвет стал цветом реваншизма, борьбы за восстановление имперского могущества. Коричневый цвет — символ поражения и одновременно нового начала.

Теперь мы можем обратиться к тому же вопросу относительно испанских фалангистов. Испания не участвовала в Первой мировой войне, а следовательно, просто не воспроизвела на свет страт ветеранов — как победителей, так и проигравших. В этом отношении и сам состав движения кардинально отличается от итальянского фашизма и немецкого национал-социализма. Цветом их униформы был синий. Как мы только что отметили, Испания не участвовала в войне, а, следовательно, не имела в своей атмосфере особой ментальности, присущей обществу ветеранов Великой Войны. Отсюда и синий цвет, который являлся не чем иным, как цветом комбинезона простого рабочего. Фалангисты пытались быть воинами, походить на бойцов, однако эти синие рубашки все так же выдавали в них простых обездоленных рабочих, желавших справедливости, хлеба — но также и величия своей страны. Ледесма Рамос как-то писал: «Что прежде всего необходимо? В сущности, империя и хлеб. Не может быть национального величия и достоинства без этих двух вещей...» (Ledesma Ramos, 1933).

В результате можно сделать вывод, что цвет униформы определяет сущность мироощущения, которое стоит за ним. И анализ тонких различий в мироощущениях раскрывает глубинные смыслы политических движений, отражая и саму идею, и контекст времени. Цветная рубашка, таким образом, является элементом сущности политического движения понятого как художественное творение. И подобно камню, обретающему свою каменность в соборе, синяя рубашка обретает свою «синесть» именно в контексте творения. Выбор цвета передает вещность вещи, ее истину.

Теперь обратимся к символике. У итальянских фашистов главным символом, который и отражался в названии движения, были ликторские фасции. Этот символ отсылает к древнеримскому атрибуту царской власти. Кроме того, визуально представляя собой пучок, связку, они обретают смысл объединения нации. Цвет в данном случае роли не играет. У немцев вариант несколько детальнее. В свастике отражается идея древнеарийского начала, а цвета отсылают к Германской Империи, чей флаг имел черную, белую и красную полосы. Как

мы видим, такая символика производит особый эстетический эффект, вызывая чувство ностальгии, а также предчувствия по поводу великого будущего.

Что же было у испанцев? Их символика представляла собой сочетание несочетаемого. Ярмо и стрелы — символы католических королей Фердинанда и Изабеллы, объединителей Испании. А цветовая основа использует цвета анархистов: красный и черный. Получается какой-то безумный синтез монархизма и анархизма. Но именно в таком сочетании эта символика обретает свою самость, свое подлинное бытие, подобно тому, как мрамор обретает свою мраморность в статуи. В этом символе уже отражена вся глубина той испанской противоречивости, которая вылилась в Гражданскую Войну.

Таким образом, мы выделили первый слой нашего художественного произведения. Его можно условно обозначить как слой атрибутики. Уже через него мы углубились в наш анализ и продемонстрировали поверхностность традиционного объединения данных движений как просто «фашистских». При сходстве некоторых идей, мы видим за ними совершенно разные основания, и проявляются они в таких тонких деталях как форма, символика и цвет, обнаруживаемых при эстетическом анализе.

Анализ предметного слоя (фон)

Далее мы разберем исторический контекст: мир, который принадлежит рассматриваемому нами движению, тот мир, в котором это движение пребывает. Здесь мы рассмотрим события, явления, личности. Если говорить о структуре произведения, то этот слой можно обозначить как предметный. Если в качестве художественного произведения выступает политическое движение, он будет состоять из фона — некоего замкнутого горизонта событий, который в разное время может интерпретироваться человеком по-разному, — и основной, выделяющейся фигуры, личности, политического лидера. На наш взгляд, при рассмотрении политического движения следует начинать именно с фона. В случае с фалангизмом фон имеет определяющее значение: без него действия политических фигур в произведении были бы не ясны.

Итак, мы имеем довольно сложную картину событий в Испании, которая берет свое начало с конца XIX века, а именно с поражения Испании в войне с США, повлекшего за собой утрату влияния испанцев в американском регионе. Наиболее подходящим инструментом для конкретизации данного элемента будет фундаментально-онтологический анализ происходящего. Ситуация по тем настроениям, что витали как в народных массах, так и в интеллектуальных кругах, очень сродни той, что была в Германии после ее поражения в Первой мировой войне. По сути, здесь, как и в Германии, начало проявляться (*erschließt*) особое доонтологическое настроение, *Stimmung* (Heidegger, 2002, 135). Именно оно, с точки зрения Хайдеггера, в качестве экзистенциала дает определенную оценку состоянию мира, в котором пребывает *Dasein*. Причем *Stimmung* — это не просто настроение, а скорее определенная настроенность, которая в зависимости от вида этой настроенности, отдаляет или приближает нас к *Dasein*.

Именно поражение в 1898 году стало отправной точкой, когда *Stimmung* начал выходить из состояния скуки, начала нарастать тревожность, обусловленная кризисом всей Испании. Это экзистенциальное состояние отлично описывается фразой “*El triunfo de la calavera*” (Rocha, 2019, 27), что переводится как «Триумф черепа».

Война 1898 года по своей сути являлась определенным столкновением, борьбой модерна с не-модерном. Испания, в отличие от своих соседей в Европе, дольше всего пыталась сохранять антимодернистскую парадигму. Но это был, по большому счету, самообман. Это был относительно простой инерциальный консерватизм, пытавшийся не побороть модерн, но лишь приостановить темпы его наступления.

На фоне кризиса неожиданным образом внутри страны начала нарастать пропаганда и культивирование насилия. Можно сказать, что криминал стал новым видом искусства, дающим сюжеты для множества изображений и газетных материалов. Газеты 1900-1910-х годов постоянно писали о криминале и убийствах, сопровождая это эстетически цепляющими изображениями. Подобный эстетизм по отношению к убийствам сыграл большую роль в общественной жизни и привлек внима-

ние многих философов. В частности, Рамиро де Маэсту написал небольшое эссе, где оценивал подобную тенденцию негативно, говоря о неминуемых последствиях данной пропаганды.



Рис. 2. «Убиты три женщины», «Преступления монаха», «Ужасная мечь астурийки», «Чудовищные преступления» — заголовки испанских газет с пропагандой насилия и преступности на фоне кризиса страны, 1900-е годы

На этом фоне начинает произрастать новая культура и философия. Наиболее яркой фигурой становится Федерико Гарсиа Лорка с его «черным романтизмом» в поэзии и театре. Основная тематика его стихов неразрывно связана с мотивами смерти. Здесь также видно сходство идей Лорки, возникших на фоне кризиса в Испании, с философией Хайдеггера. Речь идет о таком понятии, как *Duende*¹. Теория «дуэнде» во многом резонирует с концепцией *Dasein* у Хайдеггера.

Дуэнде у Лорки — это нечто, что пробуждает самость всего сущего, делает его уникальным и неповторимым. Кроме того, Лорка часто апеллирует к смерти и ее месту в Испании. Так, например, он утверждал:

Дуэнде бесценно правит Испанией — страной, где веками поют и пляшут [...]. Страной, распахнутой для смерти. В других странах смерть — это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый — и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно [...]. В конечном счете все насущное здесь оценивается чеканным достоинством смерти. (García Lorca, 1986, 5)

В этих словах чувствуется переключка с хайдеггеровским бытием-к-смерти и с ужасом перед конечностью существования. В дополнение Лорка пишет: «Испания — единственная страна, где смерть — национальное зрелище, где по весне смерть тягуче трубит, воздевая горны; и нашим искусством изначально правит терпкий дуэнде, необузданный и одинокий» (García Lorca, 1986, 7).

По мнению Лорки, дуэнде присутствует в искусстве и делает его как раз само-стоятельным, то есть аутентичным. Так Гарсиа Лорка говорил: «Дуэнде возможен в любом искусстве, но, конечно, ему просторней в музыке, танце и устной поэзии, которым необходимо воплощение в живом человеческом теле,

¹ Duende (dueño de casa) (исп.) — хозяин, дух дома. В испанском фольклоре обозначает мифическое существо, живущее в доме, не подвластное изгнанию, которое может приводит в движение предметы быта. Лорка обозначал этим словом сверхъестественное присутствие, приводящее в движение все испанское (особенно искусство, танец фламенко).

потому что они рождаются и умирают вечно, а живут сиюминутно» (García Lorca, 1986, 4). При этом сам Лорка считал, что дуэнде пребывает исключительно в испанском искусстве и может быть воспринят должным образом только тем, кто существует в испанской традиции.

Поскольку мы понимаем политическое движение как художественное творение, а, следовательно, как часть искусства, то можно предположить, что дуэнде возможно и в нем. К слову, сам Лорка был хорошим другом Хосе Антонио Примо де Риверы, лидера Фаланги. Примо де Ривера финансово помогал театру Лорки в тяжелые кризисные времена. Их политические взгляды были полностью противоположными с точки зрения официальных историков и политологов. Но, что точно их связывало — так это общее чувство дуэнде, которое объединяет и пронизывает все испанское вне зависимости от политических предпочтений.

Именно это особое эстетическое измерение, это чувство, витавшее в то время в интеллектуальных и народных кругах в Испании, тонко связывало между собой, казалось бы, абсолютно разных людей.

Как мы видим, кризис в Испании открыл дорогу новым идеям, дал основания для некоего Нового Начала. Мы можем сделать вывод о том, что такой фон играет значительную роль для понимания политического движения, а также открывает горизонты перед последующим углублением в сущность художественного произведения.

Анализ предметного слоя (фигура)

Итак, теперь мы можем перейти к следующему элементу предметного слоя нашего произведения. Им, как мы утверждали ранее, будет тот слой, что отвечает за фигуру, выделяющуюся личность, деятеля. Подобная техника применяется в рамках анализа произведений живописи. Картина зачастую имеет четкое разделение между выделенным предметом и фоном: взгляд фокусируется именно на центральной фигуре, схватывая все ее мельчайшие детали, фон же оказывается расплывчатым. Подобное явление Х. Ортега-и-Гассет называл «ближним видением». В одном из своих эссе на тему искусства он писал:

«Итак, ближнее видение строит зрительное поле по принципу оптической иерархии: центральное, главенствующее ядро четко выделяется на окружающем фоне. Ближний предмет подобен светозарному герою, царящему над “массой”, над зрительной “чернью” в окружении космического хора» (Ortega y Gasset, 1991, 188). В описываемом нами случае с Фалангой фон, как мы видели, заведомо вводит нас в пространство чего-то расплывчатого и расфокусированного. Поэтому наш взгляд будет устремлен именно на этого «светозарного героя». Такой фигурой, конечно же, будет непосредственно «вождь». Потому следует обратить внимание на лидеров трех упомянутых ранее движений. Как итальянский дуче, так и немецкий фюрер являлись ветеранами войны, солдатами, участвовавшими в реальных боевых действиях. Они оба были выходцами из небогатых и неаристократических семей. Совершенно иначе дело обстоит с лидерами и основателями фалангистского движения. Хосе Антонио Примо де Ривера был старшим сыном диктатора Испании Мигеля Примо де Риверы. Их семья была самой известной и старейшей аристократической семьей всей страны. Рамиро Ледесма Рамос был из менее знатной семьи, однако благодаря своим талантам стал философом и литератором, одним из учеников Ортеги-и-Гассета. Таким образом, испанские лидеры демонстрируют иную сущность, не схожую с теми, что мы видим в Германии и Италии.

В результате, мы сталкиваемся с некоторым эстетическим явлением, при котором наш взгляд, устремленный на предмет, подобный стеклу, соприкоснувшись с его поверхностью, обращает нас не к самому политическому движению, а к тому, что мы видим через него. В этом дуализме и рождается первичный эстетический предмет — то есть метафора. По мысли Ортеги: «метафора нас удовлетворяет именно потому, что мы угадываем в ней совпадение между двумя вещами, более глубокое и решающее, нежели любое сходство» (Ortega y Gasset, 1991, 105). И здесь перед нами возникает отчетливая картина самого известного литературного произведения Испании. Речь идет о персонаже Сервантеса, Дон Кихоте. Именно поэтому метафора так важна, ведь она устанавливает идентичность предметов, которые в реальном мире для нас совершенно

не схожи, а подчас и вовсе противоположны. Метафора формирует совершенно новый мир, в котором подобные неидентичные грани размываются, мир, где подрывается формальная логика и возобладает абсурд. И действительно, при таком эстетическом подходе исследования эта связь между производением искусства в виде романа и политическим движением проходит неразрывно. И тогда вырисовывается еще один слой структуры произведения.

Анализ смыслового слоя

Поскольку мы имеем дело с нестандартным произведением искусства, данный слой можно было бы условно обозначить как смысловой. То есть данный слой отвечает за характер фигур, их отношения с миром. Лидеры Фаланги предстают перед нами как настоящие идальго, которые бросили свои аристократические богатства и, облачившись в воинов, отправились в путь ради приключений. Но для подобного утверждения следует обратиться к самому роману Сервантеса, а также к его интерпретациям в контексте указанного времени. Стоит отметить, что бессмертное произведение Сервантеса всегда было одной из центральных областей разного рода исследований — философских, литературных, эстетических и политических. Следует начать с «Размышлений о Дон Кихоте» Х. Ортеги-и-Гассета. В этой работе Ортега рассматривает эволюцию литературного жанра, где произведение Сервантеса стоит переходным бастионом от эпохи рыцарских рассказов к классическим романам. Это своего рода переход от традиционного общества, где героями были полубоги, а затем рыцари, обладавшие такими же нечеловеческими способностями, к миру секулярному, рационалистическому, в котором главными героями становятся «знакомые» нам человеческие образы. Дон Кихот в этом отношении уникален, потому что не является ни рыцарем, ни типичным персонажем романа. Именно в этом заключается основа глубины данного произведения. Чтобы охарактеризовать то, кем же является Дон Кихот и сам его автор, Мигель де Сервантес, Ортега пишет:

Индивида не понять, если не знаешь общего рода, к которому он относится. В основе физического мира — материя или

энергия; в основе мира художественного — а персонаж по имени Дон Кихот составляет его часть — субстанция именуемая стилем. Любой художественный предмет — это протоплазма стиля, получившая индивидуальную форму. Иначе говоря, индивид Дон Кихот принадлежит к роду Сервантеса. (Ortega y Gasset, 2016, 47)

Таким образом, в наше поле зрения попадает еще одна категория, а именно стиль. Но если в привычных видах искусства достаточно легко выделить, охарактеризовать и систематизировать стиль, то в случае с политическим движением это будет сделать гораздо сложнее. Перед тем, как говорить о стиле описываемого нами политического движения, следует поставить вопрос о возможности существования такой художественной категории в рамках политического движения. Для этого стоит обратиться к высказываниям самих лидеров Фаланги. Так, Хосе Антонио говорил: «Наш стиль настолько существенен, что если исчезнет он, то исчезнут и корни нашего Движения» (Primo de Rivera, 2003, 534). Кроме того, в одной из своих речей он произнес: «Характер и стиль — вот из чего состоит Испания. Сегодня мы часто слышим возражения против стиля. Нам говорят, будто те, кто творил великие дела, не думали о стиле. Ну и что из того, что не думали?» (Primo de Rivera, 2017, 153). Далее он ссылается на Гете, который говорил о стиле, как о внутренней форме жизни сознательно или бессознательно проявляющейся в каждом действии и слове. Как мы видим, вопрос стиля в политическом движении затрагивается и даже имеет свое обоснование. Но, в таком случае, в чем будут особенности, выделяющие и характеризующие стиль Фаланги?

Здесь стоит снова вернуться к Дон Кихоту. Сам образ Алонсо Кихано, а также его приключения и образ жизни — эталон стиля. Мы уже упоминали ранее, что лидеры-фалангисты очень похожи на персонажа Сервантеса. Однако следует подробнее раскрыть, в чем же сущность данного героя и ее возможное влияние на политическое движение как произведение искусства. Сюжет произведения, в данном случае не столь важен. Отличную характеристику Дон Кихоту дает испанский философ Мигель де Унамуно. В прологе ко второму изданию книги о Дон Кихоте «Путь ко гробу Дон Кихота», он характеризует его как Безумного Рыцаря, срывающего покровы лжи и под-

лости, которые несут на себе пассивные массы людей. По мнению Унамуно, главная дихотомия проходит между Безумием и Разумом. Он пишет, что «могила Дон Кихота во власти презренных бакалавров, цирюльников, священников, каноников и герцогов» (Unamuno, 2017, 7). И ее необходимо от них освободить. Для этого он предлагает читателю, обращаясь к нему на «ты», начать новый Крестовый поход. Наиболее ярко это мысль выражена в следующих строках:

Мой бедный друг, тебя пожирает неотступная лихорадка, ты жаждешь безбрежных и неисследимых океанов, ты алчешь новых вселенных, ты взыскуешь вечности. Разум стал для тебя источником страданий. И ты сам не знаешь, чего хочешь. А теперь, теперь ты решил идти ко Гробу Рыцаря Безумств, чтобы там изойти слезами, предаться снедающей тебя лихорадке, иссохнуть от жажды безбрежных океанов, оттого что алчешь иных вселенных, оттого что взыскуешь вечности. Отправляйся же в путь. Один. Все остальные одиночки пойдут рядом с тобой, хотя ты не будешь их видеть. Каждый будет считать, что идет один, но все вместе вы образуете священный отряд, отряд святого и бесконечного крестового похода. (Unamuno, 2017, 14)

Далее он рассуждает о том, что было бы, если бы Дон Кихот вернулся сейчас. Его вывод кажется наиболее точным в понимании этого персонажа: «Если бы наш доблестный рыцарь Дон Кихот воскрес и вернулся бы в современную нам Испанию, здесь принялись бы выискивать, какими задними мыслями внушены его благородные сумасбродства» (Unamuno, 2017, 5). Таким образом, Унамуно призывает человека обратиться к Безумию и сломить Разум, начав Крестовый поход против масс и рутины. Именно это движение есть путь ко гробу Дон Кихота. Гробница Дон Кихота — это своего рода метафора, которая подразумевает не только могилу сеньора Кихано, но и могилу героизма и бунта, ведь их уже нет в современном обществе. Кроме того, массы не могут ничего предложить в противовес авантюрному духу Дон Кихота. По большому счету, Дон Кихот — это вызов модерну, Крестовый поход против философии и политики Нового времени. Но что таит в себе этот крестовый поход? Как можно идти ко гробу персонажа литературного произведения? Мигель де Унамуно дает интересный ответ:

И едва лишь святое воинство тронется в путь, ты увидишь, как загорится в небе новая звезда, видимая лишь крестоносцам, лучезарная и звучащая звезда, и в долгой, объемлющей нас со всех сторон ночи она запоеет для нас новую песнь; и звезда эта пойдет по небу, едва только тронется в путь крестоносное воинство; а когда поход завершится победой или когда все крестоносцы погибнут (и возможно, что гибель — единственный способ одержать подлинную победу), — тогда звезда упадет с неба, и место, куда она упадет, будет могилою Дон Кихота. Гроб Дон Кихота там, где встретит смерть крестоносное воинство. А там, где гроб, там и колыбель, там начало всех начал. И там вновь загорится в небе лучезарная и звучащая звезда. (Unamuno, 2017, 7)

Именно этот порыв, этот стиль и сближает неожиданно героя Сервантеса с лидерами Испанской Фаланги. Они будут считаться безумцами, потому что идут под знаменами анархии и монархии. Пока «правые» и «левые» бесконечно ведут свои парламентские гонки в погибающей республике, они будут идти как крестоносцы ко гробу Дон Кихота, и только их смерть будет являться той истинной победой, где начнется начало всех начал.

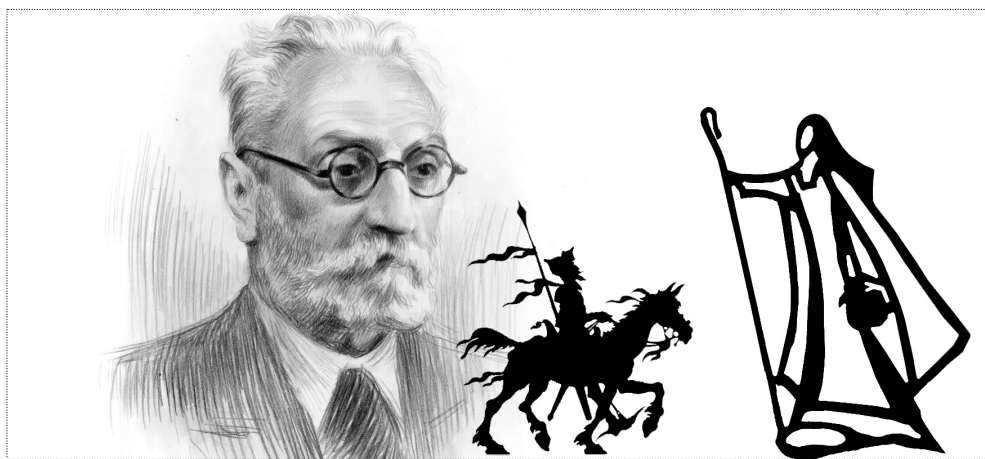


Рис. 3. Портрет Мигеля де Унамуно и его «героический безумец» Дон Кихот

Далее мы обратимся к произведению Рамиро Ледесмы Рамоса (главного теоретика национал-профсоюзного движения и сооснователя Фаланги). Его работа называется «Дон Кихот и наше время» и является идейным продолжением работ его учителя Хосе Ортеги-и-Гассета, а также Мигеля де Унамуно.

В этом небольшом труде Ледесма Рамос во многом обращается к современной молодежи, заставшей глубокий политический, экономический и, можно сказать, экзистенциальный кризис Испании. Он также отмечает, что современное общество, а именно массы, не способно правильно читать произведение Сервантеса. Он проводит классификацию читателей, разделяя их на умных и неумных. По мнению Рамоса, Дон Кихот является величайшей книгой, имеющей популярность, но довольно «глупую». Так, он отмечает: «Явным доказательством глупости неграмотных читателей является то, что в Великой Книге они аплодируют тому, что в ней является посредственным, тому, что можно найти у самых маленьких авторов нашего времени» (Ledesma Ramos, 1971, 15). Ледесма Рамос предлагает взглянуть на фигуру, стиль Дон Кихота иначе. Он размышляет над понятием Безумия, которым обычно характеризуют поведение Дон Кихота. Данное слово априори в языковом контексте имеет негативную окраску, то есть, когда говорят «безумный», то подразумевают «ненормальный».

Но тогда к чему относить категорию нормальности? Нормальность задается рационализмом современности, всякое отклонение от него будет считаться безумием. Рамиро Ледесма Рамос не согласен с таким определением безумия, поэтому вслед за Унамуно предлагает называть безумие, о котором идет речь, Кихотизмом. Так он пишет:

Ни в одном языке нет слова, которое могло бы точно определить характеристики нового существа, воплощенного в Алонсо Кихано. Есть только единственное объяснение этому, что даже учёные классифицируют его как сумасшедшего Дон Кихота. Поэтому я считаю, что, хотя слово «безумие» и получает в мире значение, которое делает его крайне нежелательным,

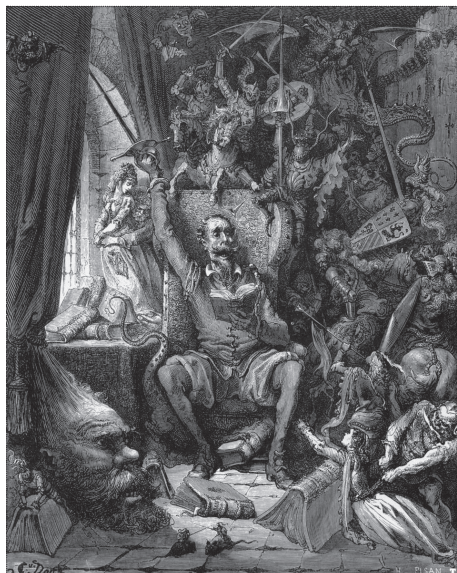


Рис. 4. Иллюстрация Гюстава Доре, демонстрирующая перевоплощение Алонсо Кихано в безумца Дон Кихота

те, кто утверждает, что Дон Кихот не сошёл с ума, согласны с тем, что его так называют, но с предупреждением о том, что он сумасшедший, потому что мы не можем назвать его разумным. Если Дон Кихот вменяемый, то мы сумасшедшие, то есть микроскопически крошечные. Наиболее уместно сказать, что Дон Кихот страдает от Кихотизма, что вносит вклад в теорию, что он, по своей сути, уникален. А это значит — энергичная личность, сокровенное величие. Напрасно скажи тому, кто не знает яблок, что яблоко — это яблоко. С другой стороны, мы можем сказать, что Дон Кихот — это Кихотизм и не более, чем Кихотизм. (Ledesma Ramos, 1971, 18)

Далее автор начинает свои размышления о сущности Кихотизма, пытается определить, что же это за феномен. Ледесма Рамос приходит к тому, что Дон Кихот единственный, кто не знает слова «финализм». В его Кихотической реальности не существует конечных целей, а точнее, свое счастье и удовольствие он обретает в процессе, а не в достижении чего-либо. Это хорошо отражено в данном отрывке:

Дон Кихот идет навстречу опасностям и рискованным приключениям, не думая и не желая последствий. Это мгновенное удовольствие наслаждаться всеми своими действиями, ежеминутно наслаждаясь энергией своих усилий. Счастье Дон Кихота, счастье человека, который живет в себе и питается собой, состоит в том, чтобы использовать свою силу, чтобы удовлетворить себя. На сегодняшний день, возможно, Дон Кихот является единственным, кто прожил свою жизнь более полно. Дон Кихот — это полнота полноты. (Ledesma Ramos, 1971, 24)

В своей работе Ледесма Рамос пытается донести до молодежи именно такой образ и стиль жизни. Героический, интеллектуальный импульс, бескорыстный — и в то же время Великий. И сама жизнь Ледесмы Рамоса следует тем же принципам.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что произведение Сервантеса есть прекрасная художественная метафора к фундаментальному противостоянию современному миру. Даже более приземленный пример, сражение Дон Кихота с ветряными мельницами — одна из самых распространенных метафор в нашей жизни — несет в себе скрытую подоплеку. Обычно мы используем данную фразу, когда говорим о бессмысленной, и, что самое важное, иррациональной борьбе против несуществующего, нереального врага. Но в таком случае эта метафора — самое прогрессивное, самое модернист-

ское высказывание, которое только можно себе представить в искусстве. Оно убеждает, что модерн — истина, с которой невозможно сражаться и, которую нельзя победить. А всякий, кто идет против современности — полнейший безумец. Свои симпатии к Средневековью, к слову, не скрывал и Мигель де Унамуно, которого разные историки относят то к либералам, то к фашистам, то к социалистам. Но он был куда более глубок, нежели эта поверхность. Он писал:

Я, так же как и ты, нередко испытываю тоску по Средневековью; мне, так же как и тебе, хотелось бы жить тогда, среди судорог рождающегося второго тысячелетия. ...Жалкий век! Безнадежно жалкий век! Всем и на все наплевать. А стоит какому-нибудь одиночке попытаться поднять тот или иной вопрос, обратить внимание на ту или иную проблему, это будет сразу же приписано корыстному интересу, желанию прославиться или прослыть оригиналом. (Unamuno, 2017, 5)

Именно поэтому интеллектуалы пытаются разгадать Кихотическую реальность, соприкоснуться с ней и стать ее частью. Современность для них неприемлема и чужда, они жаждут героизма в полном смысле этого слова. Именно такой стиль и является основой фалангизма. Кроме того, читая работы Унамуно, Ортеги и Ледесмы Рамоса, мы можем увидеть еще одну сторону этого вопроса: жизнь Дон Кихота вполне хорошо отражает хайдеггеровское бытие-к-смерти, а также суть различия между бытием и сущим. *Dasein* Дон Кихота определенно экзистировало аутентично, отбрасывая всякое повседневное, *Alltäglichkeit*. Пути и приключения Дон Кихота — это чистое бытие, но, таким образом, это и путь в могилу. Именно поэтому первым лидерам Фаланги и нужно было следовать к могиле Дон Кихота, двигаться к смерти — экзистировать по-настоящему. И, кроме того, это резонирует с идеей *Duende*



Рис. 5. Фалангистская детская газета *Flechin y Pelayin* с рассказами о приключениях Дон Кихота в идеологическом и воспитательном ключе

Гарсиа Лорки, с чистым глубинным испанским началом, пребывающим в искусстве, а также с его манифестациями и аллегориями смерти. Кихотизм является стилем, носителями которого были Ледесма Рамос и Хосе Антонио Примо де Ривера. Именно это делает их главными, выделенными фигурами нашего художественного произведения.

Итог

Подводя итог, мы можем предположить, что подобный подход в изучении политических явлений следует развивать и дальше, так как результаты, которые были получены, открывают совершенно новые стороны данного предмета, обнаруживают в нем нечто глубинное.

Во-первых, как нам представляется, мы смогли продемонстрировать, что, в отличие от других схожих по классификации политических движений, Фаланга обладает своим собственным характером и стилем, которые наиболее отчетливо обнаруживаются при сравнении формальных (или в собственном смысле «эстетических») характеристик выбранных нами движений.

Во-вторых, утвердив особую роль эстетического измерения при сравнении политических движений «фашистского» толка, нам удалось установить генезис ключевых элементов эстетических образов данных движений, оставивших неизгладимый след в мировой истории.

В-третьих, в результате сравнения на эстетическом уровне было выявлено, что эстетическими основаниями Фаланги выступают глубинные черты испанского духа, не поддающиеся банальной категоризации по идеологическому признаку. Нами были обнаружены следующие основные его черты: эстетика смерти и героической гибели, а также аутентичное испанское «безумие», или точнее «кихотизм», понимаемый через художественные образы Мигеля де Сервантеса. Концентрированное проявление указанных аутентичных черт перед Гражданской войной 1936-1939 гг. стало закономерным итогом исторических событий, происходивших в период описанного нами испанского кризиса.

Классические методы политологического исследования не могут взаимодействовать с такими явлениями как «кихо-

тизм», который, как мы смогли понять, являлся сущностью рассматриваемого нами движения. Только этим безумием, кихотизмом, может быть объяснено то, почему символика сочетает в себе монархию и анархию, почему провозглашается воинственность, но в синих рубашках, отсылающих к простым рабочим комбинезонам. Только кихотизм с присущей ему безумной героикой и глубинным стремлением к смерти может объяснить нам также и то, почему вся эта борьба не нашла должного отклика в массах и закончилась смертью всех последователей и вождей движения в самые первые дни Гражданской войны. Он также может раскрыть всю трагичность, и в то же время комичность этого политического движения.

Кихотизм же созерцается только через искусство. Проявляется он во всех выделенных нами слоях, и чем более мы углубляемся в творение, тем заметнее это становится. Стремясь от видимого цветка к корневищу, мы проникаем в сущность творения, тем самым позволяя ему свершать свою истину: от цвета рубашек до кихотизма — и наоборот.

REFERENCES

- Gadamer, H-G. (2007). *Heidegger's ways: the researches of late oeuvre*. Rus. Ed. Minsk: Propilei Publ. (In Russian)
- Rocha, S. (2019). Introducción: El triunfo de la calavera, España salvaje: los otros episodios nacionales. In *Wild Spain. The other national episodes* (31-61). Madrid: La Felguera.
- García Lorca, F. (1986). *Duende, the topic with variations*. Rus. Ed. Moscow: Hudozhestvennaia literature Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (2002). *Being and time*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag.
- Ledesma Ramos, R. (1933, March 16). N.t. *El Fascio*, 1.
- Ledesma Ramos, R. (1971). *Don Quixote and our time*. Madrid: Vassallo De Mumbert.
- Ledesma Ramos, R. (1982). *Philosophy: The imperial discipline*. Madrid: Tecnos.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Aesthetics. Philosophy of culture*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Ortega y Gasset, J. (2016). *Mediations on Quixote*. Rus. Ed. Moscow: Grundrisse Publ. (In Russian)

Primo de Rivera, J. (2003). *Complete works*. Madrid: Plataforma.

Primo de Rivera, J. (2017). *Arrows of Phalanx. Selected works*. Rus. Ed. Moscow: Totenburg Publ. (In Russian)

Thomás, J. M. (2017). *José Antonio: Reality and myth*. Barcelona: DEBATE.

Unamuno, M. de. (2017). *Our Lord Don Quixote*. Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform.



ARS



ТАЙНА ГЕНИЯ НЕИЗВЕДАННОСТЬ ИСТОКОВ ТВОРЧЕСТВА В МЕТАФОРИКЕ А. С. ПУШКИНА¹

АЛЕКСЕЙ ИЛЬИЧЕВ

Алексей Викторович Ильичев — доктор филологических наук, профессор, руководитель научно-организационного центра Всероссийского музея А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: ilichev1309@yandex.ru

Поэт, изменяющий своим творчеством языковое пространство целого народа, едва ли может не рефлексировать об истоках своего гения. Но самое интересное в данном случае — проанализировать ту рефлексию, что не внеположна поэзии, но обнаруживается внутри самого поэтического языка. Читая лирику А. С. Пушкина, мы находим в ней обильную метафорику, связанную с истоками творчества. В данной статье предлагается краткий очерк основных образов, связанных с пробуждением гения, встречающихся в пушкинской поэзии. Как можно увидеть, эти образы указывают на таинственность истоков поэзии, на внезапность явления гения. Мы увидим здесь и мысли о божественной эпифании, о пророческом призвании, о вмешательстве высшей силы. Гениальность рождается из ниоткуда, или даже подталкивается неумолимым ходом внешних обстоятельств, но проявляется как «тайная свобода», сообщающая поэту себя как божественный дар.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, лирика, истоки поэзии, творчество, тайна, эпифания

¹ Статья представляет собой расширенный вариант текста, опубликованного на официальном сайте Всероссийского музея А. С. Пушкина: http://www.museumpushkin.ru/muzej_online/stati/tajna_geniya.html

THE MYSTERY OF THE GENIUS. THE UNKNOWN ORIGINS OF CREATIVITY IN A. S. PUSHKIN`S METAPHOR

Alexey Ilyichev

DSc in Philology, Professor, head of the scientific-organizational center of The National Pushkin Museum, St. Petersburg, Russia.

E-mail: ilichev1309@yandex.ru

A poet who has changed the linguistic space of an entire nation with his poetry cannot fail to reflect on the origins of his genius. The most interesting thing, in this case, is to analyze the reflection that is not outside of poetry but is found inside the poetic language itself. Reading the lyrics of Alexander Pushkin, we find a lot of metaphors associated with the origins of creativity in it. This article offers a brief outline of the main images associated with the awakening genius found in Pushkin's poetry. As we can see, these images signify the mystery of the poetry's origins, the suddenness of the genius appearance. We will also see here thoughts about divine epiphany, about a prophetic calling, about the intervention of a higher power. The genius is born out of nowhere, or even pushed by the inexorable course of external circumstances, but it manifests itself as a "secret freedom" communicating itself to the poet as a divine gift.

Keywords: A. Pushkin, lyrics, the origins of poetry, creativity, mystery, epiphany

Поэт с историей и поэт без истории

Н. В. Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» (1835) писал: «Пушкин есть явление чрезвычайное...» (Gogol', 1952, 50).

При открытии первого в России памятника Пушкину в Москве 6 (18) июня 1880 года, Ф. М. Достоевский сказал: «Пушкин унес с собою [...] некую великую тайну, и вот теперь мы эту тайну разгадываем» (Dostoevskii, 1972-1990, 149).

Чрезвычайную тайну поэта упорно пытаются «разгадывать» уже несколько столетий.

В начале XX века (1905) был создан Пушкинский Дом как место сбора, хранения и изучения пушкинских реликвий и рукописей (сегодня это Институт русской литературы Российской академии наук). Также был создан 4-х томный «Словарь языка Пушкина» (только по текстам художественных произведений (1956–1961)); издано уже 3 тома «Пушкинской энциклопедии» (2009–2017). Изучаются многочисленные свя-

зи творчества Пушкина с русской, европейской, восточной литературами. Конечно, очень многое в жизни и творчестве поэта сегодня уже стало известно. Однако следует признать сразу: тайну Пушкина мы не разгадаем никогда, но именно этим она и манит. Тайной навсегда останется его уникальный поэтический гений.

Наверно, без особенного преувеличения можно сказать, что Пушкин — прежде всего *лирик*. Конечно, он и драматург, и прозаик, но мы без труда ощущаем, что и драматические произведения («Маленькие трагедии») и проза («Египетские ночи») концентрируют в себе темы и образы его лирической поэзии.

В статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1933) М. И. Цветаева писала:

Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. На поэтов, имеющих историю, и поэтов без неё. Графически первые отображаются стрелой, пущенной в бесконечность, вторые — кругом. Первые (стрела) влекомы поступательным законом самооткрывания. Они открывают себя во всех явлениях, встречающихся на пути, в каждом новом шаге и каждой новой встрече. (Tsvetaeva, 1994–1995, 397)

В Пушкине она видела «поэта с историей». И действительно, он писал:

и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, *покорный общему закону*,
Переменился я...¹

(«Вновь я посетил...», 1835)
(Pushkin, 1937–1959, III, 399)

Или, например:

Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

(«Было пора: наш праздник молодой...», 1836)
(Pushkin, 1937–1959, III, 431)

Так осознавал себя «поэт с историей». Именно поэтому столь важна для понимания пушкинской поэзии хронология: и его биографии, и истории — как русской, так и европейской.

¹ Здесь и далее в стихотворных текстах — курсив автора статьи.

Между тем в 1819 году двадцатилетний Пушкин пишет совсем иное:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с годами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

(«Возрождение»)
(Pushkin, 1937–1959, II, 111)

В этом стихотворении присутствует прямо противоположная идея — идея возвращения к неизменным «первоначальным чистым дням».

Вернемся, однако, к стихотворениям «Вновь я посетил...» и «Была пора: наш праздник молодой...». Здесь мы читаем:

но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вечер еще бродил
Я в этих рощах.

(Pushkin, 1937–1959, III, 399)

А также:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то Славы, то Свободы,
То Гордости багрила алтари.

(Pushkin, 1937–1959, III, 432)

Далее же 5-7 строфы соединяются анафорой: «Вы помните»:

Вы помните: когда возник лицей,
Как царь для нас открыл чертог царицын,
И мы пришли. И встретил нас Куницын
Приветствием меж царственных гостей.

Тогда гроза двенадцатого года
Еще спала. Еще Наполеон
Не испытал великого народа —
Еще грозил и колебался он.

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас... и племена сразились,
Русь обняла кичливого врага,
И заревом московским озарились
Его полкам готовые снега.

Вы помните, как наш Агамемнон
Из пленного Парижа к нам примчался.
Какой восторг тогда пред ним раздался!
Как был велик, как был прекрасен он,
Народов друг, спаситель их свободы!
Вы помните — как оживились вдруг
Сии сады, сии живые воды,
Где проводил он славный свой досуг.

(Pushkin, 1937–1959, III, 432)

Идея исторического изменения («стрела») соединяется с мыслью о памяти («круг»), «поэт с историей» сливается с «поэтом без истории» в парадоксальное гармоническое единство.

Эпифания музы и таинственная свобода

У Пушкина нет «ранних» стихотворных опытов. Конечно, по воспоминаниям его старшей сестры Ольги Сергеевны мы знаем о них — но только из мемуаров, тексты не сохранились. А первые стихотворения датируются 1814 годом. Среди них — послание «Другу стихотворцу», где пятнадцатилетний поэт почти нарочито блистает не только техникой стихотворства, но и знанием античной мифологии, европейской и русской литературы. Его поэзия является словно Афина Паллада в полном вооружении из головы Зевса.

В. Г. Белинский назвал лицейскую поэзию Пушкина «ученической». Отчасти это понятно. С одной стороны, Пушкин в Лицее *учится*, с другой — слишком очевидно *влияние* на его стихи старших современников — Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. Отметим при этом, что поэтические миры этих поэтов практически несовместимы. Способность

юного Пушкина воспроизводить одновременно столь разные поэтические системы обернется в будущем его знаменитой «всемирной отзывчивостью» (по выражению Ф. М. Достоевского), а также умением воссоздавать образы и миры никогда им не виданных стран («Ночной зефир струит эфир» (1824), «Паж, или Пятнадцатый год» (1830)).

С другой стороны, отметим качество этих «ученических» подражаний. Державин после переходного экзамена 8 января 1815 года, где Пушкин прочитал «Воспоминания в Царском Селе», изумленно восклицает: «Скоро явится свету второй Державин: это Пушкин, который уже в лице перещеголял всех писателей» (Mogozova, 2018, 92-93).

Вот еще одно воспоминание о восприятии этого стихотворения юного поэта:

В. Л. Пушкин получил из Петербурга новое стихотворение племянника своего. Сохранилось любопытное предание, что в один день Жуковский пришел к друзьям своим и с радостным видом объявил, что из Петербурга присланы прекрасные стихи. Это были «Воспоминания в Царском Селе». Он принес их с собою, читая вслух, останавливался на лучших местах и говорил: «Вот у нас настоящий поэт!» (Barten'ev, 1854, 39)

Вяземский писал Батюшкову:

Что скажешь о сыне Сергея Львовича? Чудо и всё тут. Его Воспоминания вскружили нам голову с Жуковским. Какая сила, точность в выражении, какая твердая и мастерская кисть в картинах. Дай бог ему здоровья и учения и в нем прок и горе нам. Задавит каналья! (Barten'ev, 1854, 39)

Дело закончилось совсем неожиданно: Батюшков, Жуковский и Вяземский приехали в Лицей лично познакомиться с этим «чудо-ребенком». Похоже, что ученик сразу по-своему превзошел своих учителей.

В Лицее Пушкин начинает писать поэму «Руслан и Людмила». Знакомясь с рукописью, Батюшков заметит: «Талант чудесный, редкий! Вкус, остроумие, изобретение, веселость. Ариост в девятнадцать лет не мог бы писать лучше...» (1818 год, письмо к Д. Н. Блудову) (Izmailov, 1963, 31).

Когда же Пушкин завершит работу над этим произведением, Жуковский подарит ему свой портрет с дарственной надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя в тот

высокоторжественный день, когда он окончил свою поэму “Руслан и Людмила”, 1820, марта 26, Великая пятница».

Таким образом, у Пушкина не было ученичества в нашем обычном понимании. Его загадочный гений явился *сразу*. Здесь можно вспомнить начало восьмой главы «Евгения Онегина» (1830), которое чаще всего воспринимается только как поэтический рассказ о рождении пушкинской поэзии. Но этот рассказ «построен» так, что перед нами действительно предстает мистическая *эпифания*, явление античной богини. Вглядимся в этот текст:

В те дни, когда в садах Лицея¹
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в *таинственных* долинах,²
Весной, при кликах лебединых,³
*Близ вод, сиявших в тишине,*⁴
Являться Муза стала мне.
Моя студенческая келья
Вдруг *озарилась*: Муза в ней⁵
Открыла пир молодых затей,
Воспела детские веселья,
И славу нашей старины,
И сердца трепетные сны.

(Pushkin, 1937–1959, VI, 165)

Иначе говоря, сам Пушкин осознает рождение своего гения как *непостижную даже ему самому тайну*.

Поэзия Пушкина отражала его «историю», его жизнь. Мы привыкли к тому, что развитие творчества Пушкина разделяется на несколько периодов, прямо связанных с его биографией.

Действительно, в лицейской лирике (1814–1817) отразились впечатления от реальных обстоятельств лицейской жизни. Тут и Царское Село, и Екатерининский дворец, и война 1812 года, и первая любовь...

¹ Вспомним, что первый «Лицей» был создан в античности Аристотелем.

² Стоит задуматься: почему «таинственных»?

³ Лебеди — птицы Аполлона.

⁴ Свет словно исходит изнутри вод.

⁵ Сиянье вод обернулось озарением Музы.

В так называемый «Первый Петербургский период» (1817–1820) возникают темы светской жизни, вольнолюбивые мотивы.

Когда Пушкина переводят по службе на юг (1820–1824, Кишинев, Одесса) он пишет о море, о борьбе за свободу, а также о Греции и Риме (ведь в древности эти места принадлежали грекам и римлянам).

В 1824 году поэта увольняют со службы и ссылают в родовое имение Ганнибалов — Михайловское. Начинается «Михайловский период» (1824–1826). Пушкин оказался на древней псковской земле, он увлечен фольклором, историей и, конечно, в его поэзии отразились обстоятельства жизни в Михайловском.

Коронация императора Николая I и его супруги императрицы Александры Федоровны состоялась 22 августа 1826 года в Успенском соборе Московского Кремля. В связи с этим должны были последовать традиционные амнистии, но, после казни декабристов, единственным амнистированным оказался Пушкин. Начался «Второй Петербургский период» его жизни и творчества (1826–1836), внутри которого принято выделять две «Болдинские осени» — первую (1830) и вторую (1833).

Заметим, что, с одной стороны, биографическая периодизация совпадает с творческой, а, с другой стороны, она складывалась, увы, не по свободному выбору поэта.

Поступление в Лицей — это решение родителей; служба в Коллегии иностранных дел — закономерный результат учебы в Лицее (хотя Пушкин хотел стать гусаром). Перевод на юг — решение императора; ссылка в Михайловское — также по воле императора; возвращение в Петербург — вновь императорское повеление.

Пушкинская жизнь разворачивалась не по его воле, не по его желанию. Но его гений удивительным образом преобразовал несвободу жизни в свободу творчества.

Когда Пушкин в оде «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) (так называемый «Памятник») напишет: «Что в мой жестокий век восславил я Свободу» (Pushkin, 1937–1959, III, 424), он, вероятно, имел в виду, помимо всего прочего, и ту мысль, что хотя любой век жесток, всегда остается творческая «тайная свобода», о которой он писал еще в 1818 году:

Любовь и тайная Свобода
Внушали сердцу гимн простой
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

(«К Н. Я. Плюсковой»)
(Pushkin, 1937–1959, II, 65)

Именно об этой «тайной свободе» вспомнит и А. А. Блок в феврале 1921 году в последнем своем стихотворении, посвященном Пушкинскому Дому:

Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!

[...]

Пушкин! *Тайную свободу*
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!
Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли, Пушкин, радость
Окрыляла нас тогда?

Вот зачем такой знакомый
И родной для сердца звук —
Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук.
Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

(«Пушкинскому Дому»)
(Blok, 1955, 457-458).

Поэт и пророк

Своеобразно развивается у Пушкина тема, связанная с образом поэта и поэзии.

На протяжении многих лет у поэта складываются два близких, но все же различных цикла стихотворений, посвященных поэту и пророку. В одном из этих циклов («Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Из Пиндемонти» (1836)) утверждается абсолютная творческая свобода *поэта*, граничащая со своеволием, самодостаточность поэзии:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

(«Поэту» (1830)) (Pushkin, 1937-1959, III, 223)

В другом цикле, связанном с образом *пророка* («Свободы сеятель пустынный...» (1823), «Подражание Корану» (1824), «Пророк» (1826)), утверждается зависимость жизни пророка от высших духовных сил. В ряде случаев и та, и другая темы объединяются (как, например, в стихотворении «В часы забав иль праздной скуки...» (1830)). Возникает идея поэзии не только как чистого искусства, но и как фактора мощного нравственного влияния.

Прочтем стихотворение «Пророк» (1826):

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влечился, —
И шестикрылый *серафим*
На перепутьи мне явился.
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои

Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

(Pushkin, 1937–1959, III, 30–31)

Обратим внимание на то, как разворачивается в стихотворении тема огня. Она начинается образом шестикрылого серафима. Серафим (Seraph) по-древнееврейски — жгущий. Его основная функция — выжигание грехов. Это очищающий огонь. Образ серафима встречается единственный раз в Библии только в книге пророка Исайи. Отличие серафимов от прочих ангелов в том, что они принадлежат исключительно Божественной сфере. Именно поэтому серафим осуществляет очищение жертвенным углем (огнем Божественной любви) и в Библии, и в пушкинском стихотворении. Опаленный огнем серафима, с пылающим углем в груди, пророк, после чуда воскрешения, призван Богом «глаголом жечь сердца людей», то есть осуществлять то же очищение, которое было совершено серафимом над ним. А это значит — заставлять людей по-другому слышать («И их наполнил шум и звон»), видеть («Отверзлись вещие зеницы»), жить... С этим, пожалуй, сопоставим фрагмент из книги Иеримии: «Я сделаю слова Мои в устах твоих огнем, а этот народ — дровами, и этот огонь пожрет их» (Иеремия, 5:14).

Легко заметить, что тема поэта и поэзии чаще всего воплощается с привлечением античной традиции, а тема пророка — библейской. В «Памятнике» Пушкин находит чеканную формулу, объединяющую в живом единстве мысль о свободе вдохновения и творчества — и мысль о зависимости духовного деяния от высших, Божьих сил:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
*И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.*

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

*И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.*

*Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.*

(Pushkin, 1937–1959, III, 424)

Образы «славы» и «слуха» разграничивают у Пушкина *эстетический* (или собственно художественный) и *этический* аспекты поэзии, способной одарить его бессмертием. Заметим, что даже количественно «слух» явно преобладает (о «славе» — две строки, о «слухе» — строфа). Это не случайно. При всей необходимости художественного критерия («Цель поэзии — поэзия») (Pushkin, 1937–1959, XIII, 66) одного его недостаточно. Поэт акцентирует внимание на *этической* стороне творчества.

В последней строфе парадоксально объединяются христианский Бог и античная Муза. Пушкин создает *национальный* (христианский контекст) вариант *классической* (античный контекст) поэзии.

Стихия языка

Некоторые лирические стихотворения Пушкина воспринимаются нами как непосредственное выражение автобиографического образа поэта. Можно вспомнить, например, «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (1829). Хотя в некоторых случаях это совсем не исключает литературной мистификации автора, скажем, лирические темы, связанные с так называемой «утаенной любовью», или сознательное изменение датировки стихотворений, написанных в Михайловском, которые связывают произведения с «южным периодом». Но в иных текстах он с артистической легкостью перевоплощается совсем в других персонажей («Я здесь, Инезилья» (1830)). Способность Пушкина «вживаться» (или понимать) других

людей с блеском осуществляется в послании «К вельможе» (1830) или в «Полководце» (1835).

Он ведет себя как актер, способный и понимать свою роль, и с редким артистизмом вживаться в нее.

Пушкин справедливо считается создателем русского литературного языка. И. С. Тургенев писал, что поэту одному пришлось исполнить две работы, в других странах разделенные целым столетием и более, а именно: установить язык и создать литературу.

Пушкин называл язык стихией, данной нам для сообщения мыслей. В его языке гармонично соединилось несколько потоков: литературная традиция XVIII века, речь современного образованного дворянского общества, городское просторечие, деревенско-фольклорная простонародность.

На фоне споров о языке в начале XIX века пушкинская позиция выглядит уникальной: «Истинный вкус, — говорил он, — состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» (Pushkin, 1937–1959, XI, 52).

Именно поэтому нам иногда кажется, что его язык и произведения должны быть ясными и понятными. Действительно, некоторые тексты поэта поражают своей, правда, скорее мнимой, прозрачностью. Скажем, в стихотворении «Я вас любил» присутствует только одна метафора — «любовь угасла», — да и она незамысловата, а все прочие слова употреблены в своих прямых значениях. Но секрет произведения в том, что его смысл оказывается «стереоскопическим»: оно может пониматься как высокое признание в любви («Любовь еще быть может // В душе моей угасла не совсем»), а с другой стороны — как изысканный отказ в продолжении романа («Как дай вам Бог // Любимой быть другим»). Не менее сложно написано послание «К*** (А. П. Керн)». С одной стороны, оно может быть осознано как рассказ о двух встречах с Анной Петровной (что находит свое подтверждение в мемуарах Керн), но использование мотивов и образов поэзии В. А. Жуковского позволяют понять послание как историю души, как историю встречи с Музой.

Не менее сложным для нынешнего читателя оказывается лексика Пушкина. Это непонятные сегодня древнерусские

слова: труд (в значении «битва»), чело («Песнь о вещем Олеге»); старославянская лексика: горний, прозябанье (в значении «существование»), зеница («Пророк»). Проблемы может составить и архаическая разговорно-народная речь (тут без «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля не обойтись). Особенную сложность составляют мифологизмы — слова, перифразы, метафоры, отсылающие к мифологиям разных народов.

Иначе говоря, от современного читателя требуется дополнительное усилие, чтобы пушкинский текст стал ближе и понятней.

Пушкин отразил мир в таком масштабе и такой объемности, что его творчество, пусть и в редуцированном виде, оказывалось близким западникам и славянофилам, революционерам и консерваторам, атеистам и православным.

Похоже, что действительно — Пушкин «наше всё» (А. А. Григорьев (1859)).

Всякий раз приобщение к творчеству Пушкина награждает вас приближением к тайне его гения.

И в этом смысле Пушкин остается тем именем, которым мы неизбежно и всегда «аукаемся» (В. Ф. Ходасевич (1921)) друг с другом.

REFERENCES

- Barten'ev, P. I. (1854). *Alexander Sergeevich Pushkin: Materials for his biography*. Moscow: Literaturnye pribavleniia k "Moskovskim vedomostiam" Publ. (In Russian)
- Blok, A. A. (1955). *Collected Works in 2 vols*. Vol. 1. Moscow: GIKhL Publ. (In Russian)
- Dostoevskii, F. M. (1984). *Complete works in 30 vols*. Vol. 26. Moscow-Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russian)
- Gogol', N. V. (1952). *Complete works in 14 vols*. Vol. 8. Moscow-Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russian)
- Izmailov, N. V. (1963). Pushkin in the correspondence and diaries of his contemporaries. In *Vremennik pushkinskoi komissii* (155-164). Moscow-Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russian)

- Morozova, N. P. (Ed.). (2018). *G.R. Derzhavin in the memoirs of his contemporaries*. St. Petersburg: Vserossiiskii muzei A.S. Pushkina GIKhL Publ. (In Russian)
- Pushkin, A. S. (1937–1959). *Complete works in 16 vols*. Moscow-Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russian)
- Tsvetaeva, M. I. (1994–1995). *Collected Works in 2 vols*. Vol. 5. Moscow-Leningrad: Ellis Lak Publ. (In Russian)

РОССИЙСКИЕ БАРДЫ И РИМСКИЕ КЛАССИКИ: ГОРАЦИЙ И БАРДОВСКАЯ ПОЭЗИЯ

АННА УСПЕНСКАЯ

Анна Викторовна Успенская — доктор филологических наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: uspenskaja@ Rambler.ru

В статье отмечается весьма любопытный литературный факт, а именно факт влияния римского классика Горация на российскую бардовскую поэзию и в принципе на российских авторов середины XX века. Как оказывается, именно этот античный поэт стал востребованным в эпоху оттепели и сразу после нее, его ситуация, его чаяния и настроения совпадают с чаяниями и настроениями поколения «шестидесятников». Есть определенное сходство в политическом характере эпох — есть определенное сходство в поэтических переживаниях. Иногда можно обнаружить, возможно, нечаянную близость бардовских стихов к горацианским мотивам, иногда присутствуют скрытые и даже тайные, но прямые отсылки. В качестве такой скрытой цитаты можно отметить знаменитое стихотворение, также ставшее бардовской песней, поэта И. Бродского «Письма Римскому другу», сопровождаемое подзаголовком «Из Марциала», тем не менее в точности повторяющее стилистику и тематику, характерную именно для Горация. Но наблюдаются и открытые цитаты, и даже прямые переводы Горация, превращаемого бардами в песни. Примером может служить стихотворение-песня М. Щербакова «*Ad Leuconoen*», представляющее собой вольный перевод оды Горация I, 11. В русской литера-

турной критике XIX века, да и в советской официальной критике Гораций рассматривался как великий античный классик, но одновременно как поэт скорее аполитичный, безразличный к общественным и моральным проблемам, поэт эпикурейской наклонности. В то же время в его поэзии, создававшейся во времена общественной стабильности, близкой к стагнации, отражается чувство неопределенной тревоги, тоски, экзистенциального напряжения, предчувствия грядущих катаклизмов, которое оказалось близким российской творческой интеллигенции 1960-80-х гг., и оно же может быть весьма актуальным для нас сегодня.

Ключевые слова: бардовская поэзия, Гораций, А. Городницкий, И. Бродский, М. Щербаков

RUSSIAN BARDS AND ROMAN CLASSICS: HORACE AND SOVIET BARDS' POETRY

Anna Uspenskaya

DSc in Philology, Professor St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: uspenskaja@rambler.ru

The article notes a very curious fact about Russian literature, the fact of the influence of the Roman classic Horace on the Russian bardic poetry and Russian authors of the mid-20th century at all. The author shows that the great ancient poet became in demand during the Khrushchev Thaw, and immediately after it. Horace's situation, aspirations, and moods coincide with the aspirations and moods of the generation of the "sixties" in the Soviet Union. There is a certain similarity in the political character of epochs — there is a certain similarity in poetic experiences. Sometimes we can find an unintentional closeness of bardic verses to Horatian motives, sometimes there are hidden and even secret, but direct references. As such a hidden quotation we can note the famous I. Brodsky's poem "Letters to a Roman Friend" with the added subtitle "From Martial". It also became a bardic song exactly repeating the style and theme of Horace. But there are also straight quotes and even direct translations of Horace turned into songs by the bards. An example is M. Shcherbakov's poem-song "Ad Leuconoen" which is a free translation of the ode of Horace I, 11. In Russian literary criticism of the 19th century, and Soviet official criticism, Horace was considered as a great classic, but as an apolitical poet, indifferent to social and moral issues, a poet of epicurean inclination. At the same time, his poetry which was created in times of social stability close to stagnation reflects a feeling of indefinite anxiety, melancholy, existential tension, a premonition of impending cataclysms which

turned out to be close to the Russian creative intelligentsia of the 1960s and 80s, and it can also be relevant to a modern situation.

Keywords: bard poetry, Horace, A. Gorodnitsky, I. Brodsky, M. Shcherbakov

На первый взгляд соотнесение творчества римского поэта Горация и российской бардовской поэзии советского и постсоветского периода может показаться неожиданным. Гораций — из классиков классик, его поэзия всегда считалась изящной, изощренной, но холодноватой, рациональной. В XIX веке, когда ироническое отношение к классицизму XVII–XVIII веков, а также и к его римским предшественникам стало уже общим местом, демократическая критика в России стала представлять Горация еще и безыдейным, он казался блестящим, но легко-весным поэтом формы. Когда Афанасий Фет в предисловии к своим переводам од Горация назвал его философом, известный филолог-классик, переводчик С. П. Шестаков выразил решительный протест, ибо видел римского поэта совершенно аполитичным и безразличным к умственным и нравственным спорам своего времени: «Великие исторические события того времени [...] не сильно возбуждали его вдохновение» (Shestakov, 1856b, 564), — писал он. «Философия не привлекла к себе Горация» (Shestakov, 1856b, 567). «...Гораций не эпикуреец, не стоик, но и не эклектик. Он вовсе не философ. Он чисто поэтическая натура» (Shestakov, 1856b, 568), то есть — этакий беззаботный певец вина, веселья, любви и красоты. «Его муза была игривая и легкая; она не любила останавливаться долго на одном предмете; как бабочка, или как пчела...» (Shestakov, 1856a, 625). Выражая мнение большинства читающей публики, Н. Г. Чернышевский писал о фетовском переводе четырех книг од Горация: «Мы привыкли искать в лирической поэзии пафоса, пламенного одушевления, страсти. Пафос же Горация — золотая середина. Это поэт формы, тонкой и тщательной отделки [...] Такое содержание не увлечет людей нашего века» (Chernyshevskii, 1948, 507, 509).

В советское время официальная идеология, в сущности, разделяла эту точку зрения и Горация почти не издавали. Вышедшая в 1935 году книга од в переводах Н. И. Шатернико-

ва быстро стала библиографической редкостью. Однако, как говорили римляне, *habent sua fata libelli*, и пути восстановления влияния Горация на русскую поэзию оказались неожиданными. Достоинно удивления, что к поэзии этого утонченного, исполненного духовного аристократизма римлянина обратился жанр наиболее демократический, популярный в советское время — бардовская песня.

* * *

Бардовская поэзия, чей расцвет начался в середине XX века, с приходом «оттепели», романтична, она исповедует двоемирие — для лирического героя существуют мир обыденный и *иной*, но происходит это не как у традиционных романтиков, удалявшихся в пространство мечтаний и грез, далекого исторического прошлого, экзотики или фантастики. Для бардов окружающий мир в его прекрасных или отталкивающих проявлениях совершенно реален, обладает бесспорной ценностью. При этом бардовская песня далека от рационально-дидактической стихии классицизма (и его обновленной, советской формы — социалистического реализма), она ассоциативна, эмоциональна, субъективна. Рассудочное, рациональное начало здесь уходит на второй план. Однако в лучших своих образцах (А. Городницкий, Б. Окуджава, А. Галич, В. Высоцкий) от личных мимолетных, фрагментарных жизненных впечатлений она с удивительной легкостью устремляется к универсальному и бытийному.

Именно в этой точке прежде всего проявляется сходство бардовской песни с поэзией знаменитого римлянина. Тут возможно говорить и о типологической, и о генетической близости. Именно у Горация случайные, фрагментарные жизненные впечатления, захваченные силой лирического чувства, дают внезапный взлет, озарение, выход к ключевым проблемам человеческого бытия. Оды Горация (Goratsii, 1993) демонстрируют необыкновенную пестроту тематики, в них масса бытовых подробностей: «злая сдается зима», веет весенний ветер, машины стаскивают сухие корабли на воду (Ода I, 4); выпал глубокий снег и наступил лютый мороз (Ода I, 9); упало дерево и чуть не задавило поэта (Ода II, 13); посреди знакомого Сабин-

ского леса он встретил огромного волка, но не испугался, ведь он сочинял песню о любимой Лалаге — и волк ушел прочь (Ода I, 22); вот постарела бывшая подруга и утратила былую популярность (Ода I, 25); вот пора пить — ведь Октавиан победил наконец царицу Клеопатру (Ода I, 37); вот хочет вернуться подруга Лидия, ушедшая недавно к другому (Ода III, 9); вот веет фракийский ветер, спутник весны, «времена пробудили жажду» (*adduxere sitim Virgile tempora*) то есть захотелось выпить и он зовет в гости Вергилия (Ода IV, 12); а вот вернулся из ссылки его друг и соратник Помпей — и хочется вспомнить времена гражданской войны, крайней опасности (*tempus ultimum*), последнюю, проигранную битву за римскую республику, и опять же необходимо выпить! (Ода II, 7). Тонкий интерпретатор поэзии Горация Афанасий Фет замечал, что Гораций «писал свои стихи почти исключительно на ежедневные события (*Gelegenheits-gedichte*)», и при этом «можно сказать, один в целом мире умел возводить эти случайности на высоту художественных произведений» (Fet, 2006, 32). Причем взлет от мелкого и, казалось бы, случайного — к общему, от бытового — к онтологическому происходит мгновенно. Сухой рациональный способ письма здесь был бы бессилён: Гораций не просто размышляет, он — чувствует. Не забудем, что мы называем стихотворения Горация Одами, сам же он называл их *Carmina* — песни. Они и являются песнями.

Сходство определяется и общественно-историческим моментом. Вольнолюбивый Гораций, когда-то сражавшийся за попоранную Римскую республику, постепенно расстался с мечтами о политическом переустройстве общества, он видел, что страна, отвергнувшая кровавый путь конфронтации и выбравшая диктатуру Августа, а вместе с ней — стабильность и консерватизм, продолжает жить, и даже не без блеска. Каково истинное отношение Горация к нарождающейся империи — мы не знаем, но кое о чем можем догадаться. Отказ от политической карьеры, уединенная жизнь на лоне природы, демонстративное превознесение бедности, маленький круг избранных друзей-единомышленников, отказ от всяческих неистовых страстей и требований — как к обществу, так и к судьбе, творчество, опирающееся на постижение внутреннего мира — вот основные

постулаты исповедуемой поэтом философии золотой середины. Но вообще-то это очень похоже на внутреннюю эмиграцию.

Бардовская поэзия расцветает в то время, когда мечты о кардинальном переустройстве общества также уходят в прошлое, мечты «о той единственной, гражданской» и о пассионарных «комиссарах в пыльных шлемах» (Б. Окуджава), хоть и продолжают маячить в отдалении, но ощущаются уж совсем невоплотимой экзотикой. Страна все больше обретает имперские черты, стоит, как кажется, непоколебимо. С уходом сталинизма остается все меньше идеологических причин для активной оппозиционности. В то же время идеологически, нравственно и эстетически государство «зрелого социализма» удовлетворяет либеральную интеллигенцию также все меньше и вызывает желание отойти в сторону, замкнуться в своем мире природы, друзей, искусства. Не случайно побег в мир вольной природы становится одним из ведущих мотивов, и в своем сниженном, травестированном варианте образует чрезвычайно популярную «туристскую песню».

Таким образом, с Горацием бардовскую песню роднит духовная свобода, отсутствие социально-политических клише, индивидуальный поиск истины и красоты в обыденной жизни, стремление отгородиться от замшелого идеологического догматизма, желание уйти в личный, тщательно выстроенный мир «золотой середины», природы, дружбы, поэзии; роднит и известное разочарование во всякого рода «больших проектах». Государство не идеально, но оно и не может быть лучше; это и есть «золотой век» (о золотом веке социализма наиболее прозорливые уже догадывались в брежневскую эпоху). При этом государство может стать значительно хуже.

* * *

Один из показательных примеров того, как горацианское начало проникает в бардовскую поэзию — знаменитая песня А. Городницкого «Перекаты». В ней обнаруживается вполне горацианский переход от жизнелюбивого оптимистичного звучания веселой песенки о геологах-первопроходцах, смело плывущих по горной реке, мечтающих о бабах и водке — к неразрешимому онтологическому вопросу. Бурная река

течет по перекатам, течет и река жизни — и известно куда. За летом неизбежно следует осень, но человек выпадает из природного круговорота:

К большой реке я
Сегодня выйду,
А завтра лето кончится.
И показать я
Не должен виду,
Что умирать не хочется.

(А. Городницкий. Перекаты)

Упоминание о смерти в таком контексте может показаться неожиданным, но в свете философской поэзии Горация это совершенно естественный поворот мысли. Во многих стихотворениях римского поэта настойчиво повторяется смысловой ряд: весна, радость жизни, бесконечный круговорот времен года, и человек, выпадающий из природного цикла, ибо для него жизнь конечна (Оды II, 14; IV, 7; IV, 12 и др.)

Снег последний сошел, зеленеют луга муравью [...]
Холод Зефиром сменен; весна поглощается летом,
С тем, чтоб и лето прошло;
И уже сыплет дары плодоносная осень, чтоб вскоре
Стала недвижно зима.
Месяца в небе ущерб возмещается быстро луною;
Мы же, когда низойдем
В вечный приют, где Эней, где Тулл велелепный и Марций, —
Будем лишь тени и прах.

(IV, 7. Пер. А.П.Семенова-Тян-Шанского)

(Goratsii, 1993, 163)

Осознание этого несет горечь, но порождает и мудрость, и мужество — только они и остаются в удел человеку. В свете соотношения песни Городницкого с поэзией Горация возникает обратная интертекстуальность: если от ощущения радости, энергии, полноты жизни Городницкий переходит к мыслям о смерти, то и реальное путешествие по реке, чреватое опасностями («владеют камни, владеет ветер моей дырявой лодкою») оборачивается аллегорической картиной путешествия по реке жизни, наполненной далеко не только природными превратностями. Так благодаря гораццианскому лирическому приему песня Городницкого приобретает многомерность, полисемантическую, универсальность звучания.

Именно лиризм, чувствительность делает горацянскую «философию золотой середины» такой человеческой — и такой популярной. Одно из самых известных стихотворений И. Бродского носит название «Письма римскому другу» (Brodskii, 1994, 284-286). Бродский не являлся бардом, хотя мелодика стиха для него представляла особую важность, на выступлениях он, фактически, пел свои стихи. Но благодаря, в первую очередь, известному барду А. Мирзояну и его последователям, стихи его превращались в песни, бешено популярные в достаточно широких кругах в 1970-80-е годы. Одной из самых знаменитых песен стали «Письма римскому другу» Трудно сказать, почему Бродский поставил подзаголовок «Из Марциала», возможно даже по цензурным соображениям. Самым очевидным источником «Писем», конечно, являлся не знаменитый насмешник, но в то же время вполне сервильный поэт серебряного века, а именно Гораций.

У Бродского «Письма римскому другу» буквально проникнуты горацянским идеалом «золотой середины»: скромное сельское уединение вдали от столицы с ее политикой и интригами, маленький круг друзей-единомышленников, достоинство и спокойствие души, обретающей покой вдали от шума бесчинной толпы, одинокие радости творчества, духовная свобода — вот достойный идеал мудрого человека. У Горация этот идеал сформулирован многократно, особенно в оде II, 10 (К Лицинию) или в сатире II, 6:

Вот в чем желания были мои: необширное поле,
 Садик, от дома вблизи непрерывно текущий источник,
 К этому лес небольшой!.. [...]
 И дозволит ли жребий
 Мне то в писаниях древних, то в сладкой дремоте и лени
 Вновь наслаждаться забвением жизни пустой и тревожной! [...]
 Пир достойный богов, это радостный ужин с друзьями...

(Сатира II, 6. Перевод М. Дмитриева)
 (Goratsii, 1993, 163)

У Бродского читаем:

Приезжай, попьем вина, закусим хлебом
 Или сливами. Расскажешь мне известья...
(И. Бродский. Письма римскому другу)

Горацианское Послание I, 16 представляет любопытную смесь житейски-расчетливых соображений и возвышенных философских размышлений. Рядом соседствуют и поэтические описания имения — и размышления о хорошем урожае плодов, ягод и даже желудей для скота; поучения, расточаемые вороватому крестьянину-рабу, соседствуют с размышлениями об истинной добродетели, не страшнейшей самой смерти. У Горация житейская мудрость принимает форму иронических рассуждений, он слишком хорошо знает, от чего он стремится дистанцироваться. Он отказался стать личным секретарем Августа — поступок, исполненный скромного мужества, ибо есть предложения, от которых трудно отказаться. В сатире II, 6, рассказывая притчу о двух мышах, городской и сельской, Гораций недвусмысленно отвергает столичную жизнь, с ее тревогами и опасностями в пользу добровольного деревенского уединения. Слова Бродского продолжают и выявляют мысли Горация:

Пусть и вправду, Постум, курица не птица,
Но с куриными мозгамихватишь горя.
Если выпало в империи родиться,
Лучше жить в глухой провинции у моря.
И от Цезаря далеко, и от вьюги,

Лебезить не нужно, трусить, торопиться.
Говоришь, что все наместники — ворюги?
Но ворюга мне милей, чем кровопийца.

(И. Бродский. Письма римскому другу)

Обращения к друзьям с призывом разделить его уединение, пожить вдали от суеты — тема целого круга од и посланий Горация. Но при этом умение наслаждаться каждым мгновением жизни, важное в горацианской системе ценностей, соседствовало у римского поэта со спокойным и мудрым отношением к смерти. В оде II, 14 («К Постуму») он пишет: «Увы мой Постум, Постум, уносятся / года проворным бегом и святостью / морщин и старости грядущей / не отдалить, ни могучей смерти» (Goratsii, 1993, 90). (Стоит заметить, что обращение к Постуму в стихотворении Бродского может свидетельствовать в пользу Горация как первоисточника).

Бродский воплощает эти идеи в блестящей афористичной форме:

Вот и прожили мы больше половины.
Как сказал мне старый раб перед таверной:
«Мы, оглядываясь, видим лишь руины».
Взгляд, конечно, очень варварский, но верный. [...] *Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье,
долг свой давний вычитанию заплатит.*

(И. Бродский. Письма римскому другу)

Обращение к ясному, цельному жизненному и творческому опыту Горация, умевшего ценить дружбу с вельможей Меценатом, не забывая при этом, что собственный его отец был рабом, спокойно относиться к власти, и в то же время превыше всего ставить внутреннюю свободу, суверенитет частной личности, призывавшего наслаждаться каждым мгновением жизни, принимать ее такой, как она есть, не предъявляя ей непомерных требований, не впадая в деструктивные крайности, придает «Письмам» Бродского универсальный характер. Гораций, творчески переработанный современным поэтом, оказывается близок нам, несмотря на двадцативековую пропасть.

Неверно представлять Горация аполитичным писателем. Он горячо откликался на ужасы гражданской войны. Об этом свидетельствуют эподы 7 и 16, а также ода I, 14 «К Республике», в которой Гораций представляет грозную картину корабля, попавшего в бурю — то есть государства, охваченного смутой. Наконец, на это указывает ода II, 7, обращенная к Помпею Вару, с которым они сражались когда-то за республиканские свободы, и даже теперь, при всевластии Августа, Гораций не боится упоминать свои битвы под руководством мятежника Брута. Таких примеров множество.

Не удивительно, что автор политических песен Александр Галич находил в Горации что-то близкое себе. В цикле «Литераторские мостки» в стихотворении, посвященном трагической судьбе Даниила Хармса, он пишет:

А в дверь стучат,
А в дверь стучат,
На этот раз — к нему!
О чем он думает теперь — теперь, потом, всегда —
Когда стучит ногою в дверь *чугунная беда* (курсив наш — А.У.)
А в дверь стучат (двадцатый век!)
Стучат как в темный лес.
Ушел однажды человек и навсегда исчез!..

(А. Галич, «Легенда о табаке (памяти Даниила Хармса)»)

Образ беды — гибельной судьбы, смерти, стучащей ногой в дверь — это явная цитата из оды Горация I, 4: "*Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turris*":

Бледная ломится смерть одной все и тою же ногою
В лачуги бедных и царей чертоги

(Перевод А.П.Семенова-Тян-Шанского) (Goratsii, 1993, 31)

Но если у Горация речь о грустной человеческой судьбе, которой не избежать никому, то у Галича образ чугуновой, железной смерти, грохочущей ногой в дверь, соединяет в себе и реалии репрессий 30-х годов, грохот вполне реальных сапог, с символическим образом неотвратимой гибели, ибо таковы были архетипические взаимоотношения поэта и власти в России времен террора. При этом сам эпитет чугуновой беды имеет и конкретный древнегреческий источник. «Железноногая беда» встречается у Софокла в трагедии «Царь Эдип»: Тиресий грозит Эдипу: «И тебя двойным ударом за мать и за отца изгонит из этой земли судьба ужасноногая» (Sofokl, 1852, 417-418). Согласно древнегреческим фольклорным представлениям, у судьбы были железные ноги, а потому она шла медленно, но неотвратимо. У Галича фольклорный образ железноногой судьбы, воспринятый через посредство Софокла и Горация, становится олицетворением беспощадного советского рока.

Иногда в Горации видели больше, чем говорилось в его стихах. Интерпретация выявляла, реализовывала глубинные особенности, смысловые пласты, заложенные в самом подлиннике — как это происходит, например, в знаменитом пушкинском переводе оды Горация II, 7 «Кто из богов мне возвратил...». К словам Горация "*O saepe tecum tempus in ultimum / deducte Bruto militiae duce...*" Пушкин прибавляет нечто, отсутствующее в подлиннике:

Кто из богов мне возвратил
Того, с кем первые походы
И браней ужас я делил,
Когда за призраком свободы (курсив наш — А.У.)
Нас Брут отчаянный водил?

(А. С. Пушкин. «Кто из богов мне возвратил...»)
(Pushkin, 1948, 389)

Эти слова — «призрак свободы» — не только отражают пушкинское отношение к собственным юношеским вольно-

любивым мечтаниям, но и реализуют возможности, подспудно таящиеся в латинском подлиннике.

По этому пути пошел и замечательный российский бард Михаил Щербаков, написавший, в частности, стихотворение-песню *“Ad Leuconoen”* — так на греческий лад, с использованием падежа *accusativus graecus* часто называют оду Горация I, 11.

Важнейшими особенностями поэзии Щербакова критики называют интертекстуальность, эклектичность, любовь к палимпсесту, когда различные культурные слои сливаются в совершенно новое и органичное единство. В этом тоже можно увидеть близость к Горацию, чья поэзия — энциклопедия самых разных мотивов греческой лирики. Л. Аннинский писал об интертекстуальной насыщенности поэзии Щербакова: «Мир Щербакова — отзвуки, отсветы, отсверки. Мозаика, калейдоскоп, цитатник, хрестоматия, камера кривых зеркал». А также: «...Он берет мотив (легенду, мифологему, синтагму, образ, интонацию, иногда просто чужое слово) [...], чтобы дать почувствовать, что этого “нет”. Что это “зря”» (Anninskii, 2008).

Филологическое образование дало поэту возможность аккумулировать и опыт римской поэзии, отсылки к которой в творчестве Щербакова можно увидеть немало. Один из любопытных примеров: в песне «То, что хотел бы я высказать...» стоит целый ряд латинских слов. На вопрос о цели этой странной вставки, по свидетельству Д. Быкова, Щербаков ответил в том смысле, что тут полагался скрипичный проигрыш, но за невозможностью организовать последний он вынужден прибегнуть к нескольким благозвучным иноязычным словам (Вуков, 2008).

Критика упоминает и еще об одной особенности его поэзии — внешней холодности и рационалистичности, спокойном и ироничномприятии современного иррационального бытия: «На мой взгляд, сегодня эпохе обесценившихся смыслов и утраченных ориентиров (что, возможно, и к лучшему в смысле личной ответственности и свободы) предельно адекватен Щербаков, снова размывающий смысл слова, предельно рациональный внешне, совершенно иррациональный внутренне» (Вуков, 2008). Немало говорилось и о характерном для Щербакова пафосе темы «всеобщего» разочарования, который сво-

дится к тому, что менять что-либо уже поздно. Человеческая жизнь трагична, смысла нет ни в прошлом, ни в настоящем, ни, тем более, в будущем, что не отменяет стремления принимать жизнь такой, какая она есть, даже если одолевает и физический, и экзистенциальный холод:

Действовать ли мне дальше? И если действовать, то в каких морфемах?
Тоном каким бравировать, молодецки глядя в глаза зиме?

(М. Щербаков. Целое лето)

Брось, холод, стараться.
Подул и подумал, что всех напугал.
Чего мне бояться?
Всё в точности вышло, как я полагал.

Гирлянда провисла.
Вернулся в Канаду рождественский гусь.
И после — ни смысла,
ни вымысла даже. Но я не боюсь.
(М. Щербаков. От Рождества)

Эти мотивы напоминают оду Горация I, 9:

Смотри: глубоким снегом засыпанный,
Соракт белеет, и отягченные
Леса с трудом стоят, а реки
Скованы прочно морозом лютым. [...]
О том, что ждет нас, брось размышления,
Прими как прибыль, день нам дарованный
Судьбой...

(Перевод А.П.Семенова-Тян-Шанского) (Goratsii, 1993, 37)

Д. Быков, один из ведущих литературных критиков, не отказывает «самому главному барду нового поколения» в изобретательности при создании новых форм выразительности, но, интерпретируя содержательную часть его песен, заостряет свое внимание по преимуществу на нигилистической, деконструирующей составляющей его творчества, говорит о «забалтывании пустоты». Отмечая такие качества поэзии Щербакова, как виртуозность, блистательность и безупречность формы, Быков утверждает, что песни Щербакова являются изящными, восхитительными по тщательности отделки безделушками, и выдвигает тезис о бессодержательности поэзии Щербакова: «Щербаков — один из немногих, кто умудрился сказать так много (прежде всего количественно), не сказав при этом почти ничего нового» (Быков, 2008).

Примечательно, что, как мы говорили выше, в XIX веке критика такой же упрек адресовала Горацию. Однако, представляется, что Быков слишком суров к собрату по перу — если в ряде песен Щербакова мозаичная экспрессивность действительно размывает смысл, но лучшие из них стали классикой современной поэзии.

Один из наиболее интересных интертекстуальных опытов Щербакова связан с непосредственным обращением к Горацию. Неслучайно мы начали свой рассказ о нем с упоминания переложения Щербаковым гораццианской оды «К Левконое». В самом названии четко указан источник, вероятно, автору было важно подчеркнуть переключку с Горацием, это привнесло в текст дополнительный смысл.

Гораций в оде I, 11 пишет:

Не расспрашивай ты, ведать грешно, мне и тебе какой,
Левконой, пошлют боги конец, и вавилонские
Числа ты не пытай. Лучше терпеть, что бы ни ждало нас, —
Дал Юпитер в удел много ль нам зим или последнюю,
Что в скалистых брегах ныне томит море Тирренское
Бурей. Будь же мудра, вина цеди. Долгой надежды нить
Кратким сроком урежь. Мы говорим, время ж завистное
Мчится. Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему.
(перевод С. В. Шервинского) (Goratsii, 1993, 39)

У Щербакова же мы читаем:

Не кричи, глашатай, не труби сбора.
Погоди, недолго терпеть.
Нет, еще не завтра, но уже скоро
Риму предстоит умереть.

Радуйся, торговец, закупай мыло,
Мыло скоро будет в цене.
Скоро будет все иначе, чем было.
А меня убьют на войне.

Не зевай, историк, сочиняй книгу,
Наблюдай вращенье Земли.
Каждому столетью, году, дню, мигу,
Сколько надлежит, удели.

Ветер подымается, звезда меркнет,
Цезарь спит и стонет во сне.
Скоро станет ясно, кто кого свергнет.
А меня убьют на войне.

Смейся, Левконой, разливай вина,
Знать, что будет, ты не вольна.

(Но) можешь мне поверить, по всему видно,
Что тебя не тронет война.

Знать, что будет завтра, много ль в том толка!
Думай о сегодняшнем дне.
Я ж, хотя и знаю, но скажу только,
Что меня убьют на войне.

(М. Щербаков. Ad Leucoenoen)

Песня Щербакова написана в 1987 году. Только что окончившееся 18-летнее правление Брежнева многими соотносилось с 45-летним правлением Августа. Но стабильность не бывает вечной, и перед обитателями Советского Союза, привыкшими к «золотому веку», замаячили предвестники глобальных перемен. Гораций иронизирует над обывателем, который попусту любопытствует, но не в силах ни предугадать, ни предотвратить грядущие события, да они его, возможно, и не затронут. Бывают грозные эпохи всеобщих катаклизмов, когда, по выражению Ахматовой, «гибнет не герой, а хор». Но бывает и так, как произошло в новелле Вашингтона Ирвинга «Рип ван Винкль»: исторические события прогрохотали над проспавшим 20 лет героем, в стране изменилось все — а для него, маленького человечка, затаившегося в складках истории, все осталось по-прежнему. Вот и Левконое стоит наслаждаться моментом, не думая о грядущем. У Щербакова в эту же когорту профанов попадают торговец и историк, которые, возможно, даже извлекут пользу из грядущей бури. Лирическому герою, в отличие от легкомысленной Левконои, дано знание и объективных законов истории, и предчувствие собственной судьбы, а потому он исполнен мужественного, героического фатализма. Судя по тону горацанской оды, будущее не сулило радости и Горацию. Впереди у Рима Серебряный век, век жестоких императоров, тотального террора и унижения человеческой личности. Мог ли знать об этом Гораций, умерший в середине августовского царствования? Мог ли Щербаков знать в исполненном надежд на перестройку 1987 году, что в скором будущем у Советского Союза — поражение в холодной войне, распад страны, две чеченских войны и т. д.? Но визионерская, пророческая сущность большой поэзии неотменима.

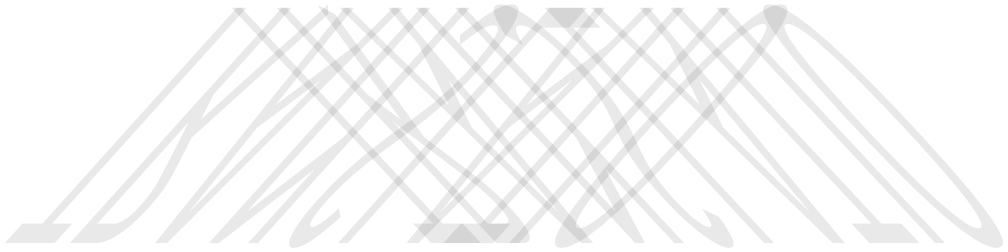
Мужественный пессимист, философ, мудрец, певец золотой середины, Гораций уже много раз за 2000 лет оказывался

созвучен настроениям поэтов разных эпох. Особенно это проявляется в моменты кризисов. Бардовская поэзия, возникшая, *как казалось*, на переломе от сталинизма к «социализму с человеческим лицом», а *как оказалось* — в начале тяжелейшего кризиса и разрушения Союза, — обратилась к античности, к Горацию в поисках универсальных сюжетов и образов и римский поэт с его песнями оказался близок к современной песенной стихии.

REFERENCES

- Anninskii, L. (2008). Abyssal Speaker. In *Sbornik statei o tvorchestve Mikhaila Shcherbakova*. Retrieved from <http://blackalpinist.com/scherbakov/Praises/annin.html> (In Russian)
- Brodskii, I. (1994). *Collected Works*. Vol. 2. St. Petersburg: Pushkinskii fond Publ. (In Russian).
- Bykov, D. (2008). Landscape with Shcherbakov. In *Sbornik statei o tvorchestve Mikhaila Shcherbakova*. Retrieved from http://blackalpinist.com/scherbakov/Praises/bykov_pejzazh.html (In Russian)
- Chernyshevskii, N. G. (1948). *Full composition of writings*, Vol. 4. Moscow: Goslitizdat Publ. (In Russian)
- Fet, A. (2006). Reply to the article of the “Russian Bulletin” about the “Odes of Horace”. In *Sochineniia i pis'ma*, Vol. 3 (157-175). St. Petersburg: Folio-Press Publ. (In Russian)
- Goratsii. (1993). *Collected Works*. St. Petersburg: Studia biografika Publ. (In Russian)
- Pushkin, A. S. (1948). *Collected Works*. Vol. 3. Moscow: Khudozhestvennaia literature Publ. (In Russian).
- Shestakov, S. (1856a). A few more words about the Russian translation of the Horatsievs about. *Russkii Vestnik*, 6, 620-646. (In Russian)
- Shestakov, S. (1856b). Odes of Horace, translated by Mr. Fet. *Russkii Vestnik*, 1 (3), 562-578. (In Russian)
- Sofokl. (1852). *King Oedipus*. Moscow: Goslitizdat Publ. (In Russian)
- Uspenskaia, A. V. (2008). *Antiquity and Russian literature: motives, images, ideas*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Gumanitarnogo universiteta profsoiuzov Publ. (In Russian)

TRANSLATIO



Ричард Шустерман

**ПРАГМАТИЗМ И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА:
ОТ ТЕКСТУАЛИЗМА К СОМАЭСТЕТИКЕ**

**ДИСКУРС ТЕЛЕСНОСТИ В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ФИЛОСОФИИ:
СОМАЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ РИЧАРДА ШУСТЕРМАНА**

(ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРЕВОДУ)

Юлия Магомедова

Юлия Станиславовна Магомедова — аспирант Института философии и права СО РАН, концертмейстер и преподаватель кафедры фортепианного искусства, Тюменский государственный институт культуры, Россия.

E-mail: Mag_ys@mail.ru

В 2018 году в Институте философии РАН состоялось масштабное мероприятие — международная научная конференция «150 лет прагматизма. Истоки и современность». В том же году был выпущен сборник «Прагматизм и его история: Современные интерпретации», где на вопросы международного интервью отвечали ведущие философы-прагматисты и исследователи прагматизма из шестнадцати стран. «Чему учит история прагматизма? Какую роль могли бы сыграть прагматисты в диалог-противостоянии аналитической и континентальной философских традиций? Какое понятие является ключевым для современного прагматизма: «опыт», «социальная практика» или «язык»?» — таковы три вопроса, адресованные прагматистам. Среди респондентов, как ни странно, не было представителя американского неопрагматизма Ричарда

Шустермана — философа, который пытается изменить «метафорическую перспективу» (Р. Рорти) в смежной философской дисциплине — эстетике. Нам бы хотелось восполнить этот пробел и проследить истоки формирования прагматической сомаэстетики — дисциплины, которую изобретает Шустерман. Несмотря на обширную англоязычную библиографию философа, на русский язык была переведена лишь одна из его работ. В предисловии к публикации мы в общих чертах представим позицию Шустермана — аргументы против текстуализма Ричарда Рорти, ключевые понятия сомаэстетического проекта. В данном эссе Шустерман исследует тему, обозначенную в названии последней работы Рорти — «Философия как культурная политика» (2007), которая, с его точки зрения, демонстрирует подлинную новизну, эволюцию идей Рорти, и позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на разницу стилей прагматизма, у философов можно обнаружить множество точек соприкосновения.

Ключевые слова: неопрагматизм, сомаэстетика, Р. Шустерман, Р. Рорти, опыт, культурная политика

RICHARD SCHUSTERMAN

**PRAGMATISM AND CULTURAL POLITICS:
FROM TEXTUALISM TO SOMAESTHETICS**

**THE DISCOURSE OF THE BODY IN ANGLO-AMERICAN PHILOSOPHY:
THE SOMAESTHETIC PROJECT OF RICHARD SCHUSTERMAN**

(THE FOREWORD TO THE TRANSLATION)

Julia Magomedova

Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Tyumen State Institute of Culture, Russia.

E-mail: Mag_ys@mail.ru

A large-scale event was celebrated at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences in 2018, it was an international scientific conference «150 Years of Pragmatism. The Origins and the Modernity». A publication entitled “Pragmatism and Its History: Contemporary Interpretations” was published the same year, the leading pragmatist philosophers and researchers of pragmatism from sixteen countries answered the questions of an international interview in it. “What does the history of pragmatism have to teach us? Which role could pragmatists play in the dialogue-opposition between the analytic and continental philosophical traditions? Which is the key concept for modern

pragmatism—the experience, the social practice, or the language?”. These are the three questions addressed to pragmatists. The respondents, oddly enough, did not include Richard Schusterman who is a philosopher attempting to change the “metaphorical perspective” (R. Rorty) in the closely related philosophical discipline that is aesthetics. What we would like to do is to fill this void and follow the sources of somaesthetics, which is a pragmatic discipline. Despite Schusterman’s extensive English-language bibliography, there is only one of his works being translated into Russian. In the foreword to the publication, we present in general terms Schusterman’s views, his arguments against Richard Rorty’s textualism, and the basic concepts of the somaesthetic project. This essay explores the issue marked in the title of Rorty’s last work *Philosophy as Cultural Politics* (2007), that demonstrates, on Schusterman’s view, the genuine innovation and evolution of Rorty’s thoughts and lets us conclude that, despite the different styles of pragmatism, there are many similarities between these philosophers.

Keywords: neopragmatism, somaesthetics, R. Schusterman, R. Rorty, experience, cultural politics

Исследование Шустермана «Прагматизм и культурная политика: от текстуализма к сомаэстетике» посвящено критическому анализу идей Ричарда Рорти и изложению собственного проекта, для которого автор избирает термин «сомаэстетика». Шустерман идентифицирует себя как философа прагматической ориентации — последователя Дьюи, ученика Рорти, а также предлагает трактовать прагматизм как плюралистическую философию культуры. Соглашаясь с Гегелем в том, что философия опосредована культурно-историческим контекстом, и потому является духом эпохи, выраженным в мысли, Шустерман, тем не менее, занимает позицию антифундаментализма. Более того, верный ученик Рорти находит «слабое» звено в позиции своего учителя — остатки того эссенциализма, с которым последний так отчаянно сражался. По мнению Шустермана, в трактовке человеческой природы как, по сути, лингвистической, Рорти остается верным скорее герменевтическому универсализму, чем дьюианскому прагматизму.

Отождествление человеческого опыта с языковым опытом («люди — сентенциальные установки») не позволяет выйти на важное для Шустермана недискурсивное измерение — так называемый соматический опыт. Автор сомаэстетики выстраи-

вает ряд аргументов против «герменевтического универсализма», воспевающего интерпретацию как инструмент, который формирует наше восприятие (по его мнению, сторонниками герменевтического универсализма были Ницше, Гадамер, Дэвидсон, Деррида, Рорти и др.). Шустерман предлагает провести различия между пониманием и интерпретацией таким образом, чтобы допустить существование *доинтерпретативного*, «без-мысленного» понимания. В данной работе показано, как Рорти отреагировал на этот аргумент (изложенный в одной из публикаций) — он увидел здесь продолжение длинной эпистемологической традиции, а именно экзистенциальной феноменологии с ее целью поставить нас в дискурсивный контакт с «подлинно реальным». Однако Шустерман возражает: одно дело — поиск дискурсивной теории, которая бы описывала этот изначальный опыт, другое — признание наличия недискурсивных переживаний, которые не обязательно будут всеобщими и необходимыми, и, следовательно, не обязательно должны быть упакованы в единый словарь.

Следующий пункт размежевания Рорти и Шустермана — понятие опыта. В ранний период творчества, критикуя эмпиристские «догмы», в качестве альтернативы позитивистскому «мифу о данных» Рорти выдвигает проект культурологической опосредованности и обусловленности познания. Любые концепции опыта провоцируют нас принять «миф о данных» — идею непосредственных переживаний, которые могут служить основанием других знаний. Особенность позиции Шустермана в том, что он реабилитирует понятие «опыт» и предлагает различные варианты его применения за рамками фундаментальных обоснований. Понятие опыта позволяет указать, что за пределами легитимной сферы искусства также существует эстетическое измерение, на которое стоит обращать исследовательское внимание.

Несмотря на то, что для Рорти эстетика также не сводится к теории искусства, он не допускает существования так называемого «без-мысленного» понимания, недискурсивного эстетического опыта. По сути, он видит в эстетике костыль, на который возможно опереться в ситуации краха универсалистской морали. Так, в позднем эссе «Фрейд, мораль и герме-

невтика» Рорти поет дифирамбы основателю психоанализа, его вдохновляет де-универсализация морали (по сути, эстетизация), раз-божествление самости (как условие эстетизации), открывшийся горизонт для «творчества»: «Меня, как и Фрейда, интересуют... личная мораль, развитие характера [...] Фрейд — апостол этой эстетической жизни, жизни бесконечного любопытства, жизни, которая стремится расширить свои собственные границы, а не находить свой центр» (Rorty, 1991, 153). Это такая часть морали, «которую нельзя отождествить с “культурой»; это личная жизнь, поиск персонажа, попытка отдельных людей примириться с самим собой (и в некоторых исключительных случаях, сделать свою жизнь произведением искусства)» (Rorty, 1991, 154). Поскольку ориентиром для этоса является та или иная эстетическая парадигма или, как говорит Рорти, «словарь морального отражения», кантовский вопрос «Что я должен делать?» оказывается производным от главного вопроса: — «Что мне нравится?». Фрейд «помог нам стать более ироничными, игривыми, свободными и изобретательными в выборе самоописаний» — делает вывод Рорти, развивая тему жизни как произведения искусства (aesthetic / artistic life). Разделяя антиэссенциалистский взгляд на природу человека, Шустерман полагает, что эстетическое самоконструирование (self-fashioning) возможно лишь тогда, когда в нем участвует наше «телесное сознание».

Ключевыми для собственного проекта Шустермана оказываются два концепта, на значимость которых он указывает в полемике с Рорти. Во-первых, это — недискурсивное понимание и, во-вторых, — опыт (также имеющий бессловесные формы). Из этих кирпичиков философ строит здание сомаэстетики, заявляя о том, что он развивает, дополняет идею «философии как культурной политики» — понятие, которое было введено Рорти в последнее десятилетие его жизни (с 1996 по 2006 годы). Шустерман полагает, что в последнем сборнике Рорти (2007) понятие культурной политики является ключевым и рекомендуется в качестве стратегии, цели философии. Он полагает, что сомаэстетика — именно тот проект, который «подразумевался» и который действительно может внести существенный вклад в «продолжающийся разговор челове-

ства о том, что ему делать с самим собой» (Shusterman, 2012b, 183). Шустерман обращает внимание на несколько критериев, которые, согласно Рорти, отличают философию как культурную политику:

- 1) «Технические дебаты» в академической сфере должны быть направлены на изменение жизни людей.
- 2) Философия должна носить междисциплинарный характер («чем больше философия стремится к автономии, тем меньше внимания заслуживает»).
- 3) Главной стратегией является коррекция лингвистических практик.

По его мнению, Рорти недостаточно подробно описал характер взаимодействия философии с другими дисциплинами, а также ограничил культурную политику текстовой политикой, исключительно академическими дебатами. Шустерман приводит воспоминания о личных беседах с «самым значимым философом Америки» и делает вывод о том, что особенности его личности не позволяли ему выйти за пределы текстовой культуры, сориентировать философию на социум.

Заметим, что специфика ситуации в англо-американской философии, в которой господствует аналитическая традиция, заставляет воспринимать телесно-ориентированную мысль Шустермана как новость, событие. Однако в отечественных исследованиях (как и в континентальной традиции) тема тела исследовалась и продолжает исследоваться очень активно (М. Эпштейн, Г. Тульчинский, В. Подорога и др.). Более того, период второй половины XX и первого десятилетия XXI века уже получил название — «телоцентризм» (Tul'chinskii, 2006, 216). И поэтому мы вряд ли согласимся с утверждением Шустермана: «...современная философия слишком часто игнорирует феномен тела» (Shusterman, 2012a, 11). Автор изобретает неологизм «сомаэстетика» для того, чтобы артикулировать особую роль тела в эстетическом опыте (Shusterman, 2012a, 379). Что же мыслится в этом случае под телесностью? И зачем потребовался этот акцент на греческом корне? «Поскольку термин “тело” (body) слишком часто противопоставляется разуму и применяется к бессмысленным, безжизненным вещам, а термин “плоть” (flesh) имеет негативные ассоци-

ации в христианской культуре (слово “caro” употребляется в латинском словосочетании “caro putida” — протухшее или сгнившее мясо, — прим. Ю.М.), я использую термин “сома”, — поясняет Шустерман (Shusterman, 2012b, 47). Итак, отсылка к античности позволяет автору стряхнуть отяжелевшие образы и определить тело как «живое, чувствительное, динамичное, восприимчивое и целенаправленное» (Shusterman, 2012b, 48). Именно такое «тело» Шустерман делает основой исследовательского проекта сомаэстетики (Shusterman, 2012b, 48). Подвергая критике рортианский «герменевтический универсализм», а также его преувеличенные надежды на лингвистические практики, которые рекомендуются философам в качестве единственного инструмента, позволяющего включиться в политический контекст, Шустерман задает новые границы философской деятельности.

Итак, цель сомаэстетической программы, которая в то же время является культурной политикой — предусмотреть новые формы соматической осознанности, расширить границы человеческого опыта. Сомаэстетику Шустерман делит на три области — аналитическую, прагматическую и практическую. От дискурсивных практик, как полагает философ, мы должны двигаться к «реальной» практике телесных дисциплин, к процессуальной эстетике.

«Снимите обувь. Присядьте на край стула так, чтобы ваши ноги касались пола. Положите руки на бедра так, чтобы они чувствовали себя комфортно. Если хотите, закройте глаза, поскольку это может помочь вам сделать следующее: обратите внимание, начиная с левой ноги, как ваши пятки соприкасаются с полом...», — так рекомендуется начинать практические занятия по сомаэстетике (Shusterman, 2012b, 112). Шустерман настаивает на том, что при обучении философии необходимо подключать множество инструментов, в том числе и телесно-ориентированные практики. Как и многие представители неопрагматизма, он мало заботится о чистоте дисциплины. Если для Рорти интеллектуальная история была своего рода костюмерной, где можно примерять различные маски (Rybas, 2017), то Шустерман не оставляет надежды выйти на сцену без «маски», обнаружить жизнь такой, какая она есть. Действуя

в соответствии с дескрипциями прагматической сомаэстетики, мы обретаем возможность избавиться от тягостных идентичностей, найти путь к самоконструированию. В этом смысле его проект более оптимистичный. «Этот позднекапиталистический парадокс “приватизированных” поисков путей самосо осуществления, которые оборачиваются потерей подлинной автономии и целостности “Я”, очень точно отражен в глубоком противоречии у Рорти, когда он заставляет ироника стремиться к самообогащению, одновременно, по сути дела, отказывая ему в наличии “Я”, которое следует обогащать», — в таком свете видит Шустерман рортианский проект (Shusterman, 2012a, 372).

Обвиняя Рорти в менталистском взгляде на человеческую природу, в эстетизме, который, по сути, оказывается поэтикой, Шустерман возлагает надежды на телесные практики, техники телесного вчувствования, благодаря которым, по его мнению, возможно очистить самость от идеологической лакировки, от власти стандартизированных образцов, навязанных идентичностей. Так, предполагается, что студенты после практических занятий по сомаэстетике перестанут стремиться к идеалу телесности, представленному Арнольдом Шварценеггером и Джейн Фондой, — их обогащенное эмоционально и когнитивно «Я» будет стремиться к кинестетической гармонии. Согласно логике автора, путь к гармонии пролегает через особые формы чувствования, которые могут и не иметь дискурсивного выражения.

Таким образом, сомаэстетике поручается выполнение тех задач, которые Рорти концептуализировал как «манипуляция чувствами» — по сути, этических задач. Однако если на роль морального гида Рорти назначает воображение, то Шустерман уверен в том, что работа над этосом возможна лишь при условии подключения сомаэстетического измерения. Нравственный прогресс для него прямо пропорционален степени соматической осознанности.

REFERENCES

- Rorty, R. (1991). Freud and Moral Reflection. In *Essays on Heidegger and others. Philosophical Papers Vol. 2* (143-163). Cambridge: Cambridge University Press.

- Rybas, A. E. (2017). Richard Rorty as a Russian philosopher. *Veche: al'manakh russkoi filosofii i kul'tury*, 29, 99-176. (In Russian)
- Shusterman, R. (2012a). *Pragmatic aesthetics: living beauty, rethinking art*. Rus. Ed. Moscow: Kanon Publ. (In Russian)
- Shusterman, R. (2012b). *Thinking through the body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tul'chinskii, G. L. (2006). *Freedom body*. St. Petersburg: Aleteiia Publ. (In Russian).

Ричард ШУСТЕРМАН

**ПРАГМАТИЗМ И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА:
ОТ ТЕКСТУАЛИЗМА К СОМАЭСТЕТИКЕ**

**МЫСЛИТЬ ЧЕРЕЗ ТЕЛО: ЭССЕ ПО СОМАЭСТЕТИКЕ
Часть 2, Глава 8¹**

Юлия МАГОМЕДОВА (ПЕР. С АНГЛ.)

Юлия Станиславовна Магомедова — аспирант Института философии и права СО РАН, концертмейстер и преподаватель кафедры фортепианного искусства, Тюменский государственный институт культуры, Россия.

E-mail: Mag_ys@mail.ru

Мы предлагаем читателям познакомиться с переводом эссе «Прагматизм и культурная политика: от текстуализма к сомаэстетике» из работы Ричарда Шустермана «Мыслить через тело. Эссе по сомаэстетике». Идеи прагматической эстетики все чаще находятся в центре научных дискуссий, привлекая к себе значительное внимание. Так, в рамках программы Второго Российского эстетического конгресса отдельная секция будет посвящена проблемам чувственности, обсуждению вопросов, связан-

¹ Выполнено по изданию: Shusterman, R. (2012). *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139094030

ных с сомаэстетикой. На наш взгляд, этот факт является свидетельством актуальности данной проблематики. Поскольку концепт «сомаэстетика» прагматически ориентированный философ Р. Шустерман изобретает не без влияния идей Ричарда Рорти, одного из самых цитируемых философов XX века, представляется необходимым проследить взаимосвязь концепций американских философов, специфику их критической аргументации. На решение данной задачи и направлена публикация перевода.

Ключевые слова: неопрагматизм, сомаэстетика, текстуализм, Р. Шустерман, Р. Рорти, культурная политика

RICHARD SCHUSTERMAN

PRAGMATISM AND CULTURAL POLITICS: FROM TEXTUALISM TO SOMAESTHETICS

THINKING THROUGH THE BODY. ESSAYS IN SOMAESTHETICS PART II, CHAPTER 8

Julia Magomedova (trans.)

Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Tyumen State Institute of Culture, Russia.

E-mail: Mag_ys@mail.ru

This article presents our readers with a translation of the essay «Pragmatism and Cultural Politics: From Textualism to Somaesthetics» from the book «Thinking Through the Body. Essays on Somaesthetics» by Richard Schusterman. The ideas of pragmatic aesthetics are more and more often in the center of scientific discussions, and they attract significant attention. So, within the framework of the program of the Second Russian Aesthetic Congress, a particular section has been devoted to the problems of sensuality, discussing issues connected with somaesthetics. To our mind, that fact is evidence of the importance of this problematic. Since the concept of “somaesthetic” is not invented without the influence of Richard Rorty, one of the most quoted philosophers of the 20th century, it is necessary to follow the relations of the concepts of American philosophers and the specifics of their critical argumentation. This publication is aimed at solving this task.

Keywords: neopragmatism, somaestheticism, textualism, R. Schusterman, R. Rorty, cultural politics

Несмотря на свое название, в котором присутствует некоторый оттенок филистерства, прагматизм — это прежде всего философия культуры. Если большинство философов с готовностью признают, что культура является матрицей человеческой жизни, которую возможно так или иначе описать, то прагматизм идет дальше, настаивая на том, что сама философия, по сути, является историческим продуктом культуры, и поэтому она действительно изменяется (и должна изменяться) в результате более общих изменений в культуре. Проблемы, ценности, термины, цели и стили философии отражают эти изменения. Даже ключевые понятия философии, — истина, знание, реальность, смысл, идентичность, — получают свое содержание и конкретное значение только исходя из той роли, которую они играют в различных культурных практиках. Таким образом, прагматизм не усматривает никакого смысла в идее абсолютного, ничем не опосредованного взгляда на реальность — видения, полностью независимого от культурных форм¹.

Таким образом, прагматизм — это плюралистическая философия. Настаивая на множественности ценностей и убеждений, выраженных в языковых играх различных культур, прагматизм утверждает плюралистическую открытость (которая является больше, чем просто терпимостью) по отношению к индивидам, которые принимают эти различные точки зрения. Культура может обогащаться за счет обмена различными взглядами на жизнь, что может стимулировать продуктивное новое мышление при сохранении ценных аспектов традиции. Концептом «культура», восходящем к латинскому языку, одновременно схватываются понятия ценности и совершенствования. Благодаря культуре мы осознаем свою общность с другими людьми, при этом плюрализм выраже-

¹ Хотя Гегель также признавал, что философия выражает дух эпохи в мысли, он вместе с тем утверждал, что капризы исторических путей эпохи являются отражением логически выверенного и увлекательного повествования мастера, указывающего на универсальность охвата, видение абсолютного знания, которое его система смогла сформулировать. Это повествование включало в себя европоцентристское неуважение к философии других культур и преобладающий акцент на единое целое, преодолевающее различия.

ния и ценностное многообразие делают культуру спорным понятием — различные группы спорят о том или ином значении культуры точно так же, как отдельные лица и социальные институты конкурируют за культурный престиж (пусть даже с точки зрения материально преимущества — получения премий, грантов и пр.). Культура оказывается таким общественным благом, по поводу которого может возникнуть спор. Поэтому она неизбежно является и политической ареной, даже если утверждает, что заботится о высоких, духовных ценностях. Если прагматизм — это философия культуры, то политика в области культуры должна быть ключевой задачей прагматиков. Важно, что прагматизм разделяет с культурой мелиористический импульс: желание улучшить не только теоретическое понимание культуры, но и качество нашей культурной продукции, а также живой опыт самой культуры. Более того, как и культура, прагматическая философия — это разнообразная и спорная область, представляющая собой не монолитную школу, а множество связанных с ней подходов, собрание различных философских тембров, которые при исполнении одной и той же мелодии часто звучат по-разному.

В этой главе сомаэстетика рассматривается как выражение прагматической культурной политики — она размещается в более широком контексте современного прагматизма. В предыдущих главах было показано, как сомаэстетика появилась из преобразующей культурной программы прагматической эстетики. Здесь же я концентрируюсь на проблемах, с которыми она сталкивается, встречая контраргументы со стороны мощной философской традиции, отрицающей ценность и философский смысл сомаэстетики, а именно прагматической философии культуры Ричарда Рорти, перед которым я в долгу. Также в этой главе будет представлена агонистика наших теорий.

Прежде чем обратиться к анализу взглядов Рорти, я должен начать с различения трех смыслов понятия «культурная политика». Первый — это политика, которая осуществляется правительством в отношении культуры, это своего рода политический или институциональный контроль над социальной сферой. Когда правительство принимает решение о создании новых музеев, концертных залов или о предоставлении суб-

сидий и образовательных программ для поддержки искусства, оно занимается культурной политикой. Правительство использует свою политическую власть для продвижения определенных культурных целей и задач, которые, по его мнению, стоят того, чтобы их достичь. Эти цели могут быть альтруистичными, направленными на непосредственную выгоду для своих граждан, но чаще они направлены на укрепление государственной власти. Так, поощряются культурные ценности, которые занимают центральное место в идеологии управления государством — внушается уважение к правительству через восхищение культурными благами или определенными организациями. Кроме того, эти два типа целей в принципе не противоречат друг другу — государство может укрепить свою власть, предоставляя своим гражданам тот культурный продукт, который они желают получить. Данный смысл культурной политики с ее принципом управления при помощи инструментов искусства и культуры лежит в основе конфуцианской философии, в которой этическими основаниями государства (как и самоуправления) являются искусство и ритуал. С помощью таких эстетических средств хороший правитель может управлять своими гражданами, предоставляя им также, посредством собственного образцового поведения, модель гармоничного порядка, который он стремится установить в государстве.

Джон Дьюи исследовал понятие культурной политики в 1939 году, когда столкнулся с тоталитарными режимами в Германии и России. Настаивая на том, что «произведения искусства... являются самым убедительным средством коммуникации, с помощью которого возбуждаются эмоции и формируются мнения», Дьюи отмечает, что искусство и культура — «театр, кино, концертный зал, картинная галерея, красноречие, популярные парады и виды спорта, творческие студии, — функционировали в соответствии с определенными правилами, были частью пропагандистских учреждений, с помощью которых диктатура удерживалась у власти, несмотря на массовые репрессии».

Осознавая, что «эмоции и воображение — это более сильный инструмент для формирования общественного настро-

ения и мнения, чем информация и разум», Дьюи напоминает нам старую поговорку: «если возможно будет контролировать песни нации, то не будет иметь значения, кто пишет ее законы» (Dewey, 1988a, 70). Во Франции дискуссии о культурной политике (как в академической, так и в более широкой публичной сфере), как правило, сосредоточены на этом первом смысле культурной политики. Отчасти это объясняется издавна присущей французам гордостью за то, что они являются «культурным государством» — нацией, величие которой и выражается, и подкрепляется с помощью культурного богатства.

Ее внушительное культурное наследие продолжает обогащать государственную казну, а в более широком смысле укреплять французскую экономику за счет культурного туризма, благодаря которому Франция (и, в частности, Париж) становится ведущим мировым туристическим центром. В 2009 году Франция с гордостью отпраздновала пятьдесят лет со дня основания первого, по ее мнению, в Европе министерства культуры (появившегося благодаря усилиям Андре Мальро). Однако здесь следует напомнить о том, что в нацистской Германии также существовало министерство Народного Просвещения и Пропаганды (*Volksaufklärung und Propaganda*), которое эффективно контролировало и использовало все виды искусства и культуры для прославления этого государства, пропаганды его идеологии и преданности культивируемым ценностям.

В американских дискуссиях об этом понятии (особенно начиная с 1990-х годов) доминирует иной смысл культурной политики, где сыграли значительную роль такие термины, как «политика идентичности», «мультикультурализм» и «культурные войны». Здесь специфические (чаще всего подчиненные) культурные группы участвуют в политической деятельности с целью продвижения не только собственных целей, но и своего политического и социального статуса. Признание транслируемых культурных ценностей обеспечивает достижение более высокого социального положения или усиление политической власти. Так, университетские профессора активно работают над изменением канона «великих произведений» и «великих мыслителей», изучаемых в различных академических курсах по литературе, философии, истории и искусству для того,

чтобы включить в него маргинальные фигуры, представителей культурных меньшинств, или же обеспечить культурное признание феноменов, воспринимающихся как подчиненная культурная идентичность (будь то расовая, этническая или гендерная). Такая деятельность в области академической культурной политики выражается не только в прямом политическом активизме, связанном с подачей петиций, проведением кампаний в поддержку реформы учебных программ или канонов. Она эффективно реализуется и посредством поиска убедительных аргументов в пользу эстетической, социальной и культурной значимости исключенных тем и авторов.

Можно выделить третий смысл политики в области культуры, которая не является ни разновидностью официальной государственной политики, ни вариантом узконаправленной политики, направляющей фокус внимания на вопросы идентичности, утверждения ценностей определенных общественных групп. Напротив, культурная политика в таком более широком смысле — это усовершенствование разговора человечества о том, как улучшить нашу жизнь и практику. Инструменты данного рода культурной политики — критика и реконструкция устоявшихся стилей жизни, разговорных практик, образцов мышления и действия. То есть предлагаются и обсуждаются новые образы жизни, новые практики и дисциплины для усовершенствования нашего опыта, новые идеи социальной жизни и сообщества, новые словари, техники и роли для самореализации и этической практики.

Теперь я обращаюсь к Ричарду Рорти (1931-2007), который, по сути, игнорирует первое понятие, критикует второе и защищает третье. Я сосредотачиваю внимание на Рорти по двум важным причинам. Во-первых, Рорти был самым выдающимся голосом прагматизма в конце двадцатого века. Он не только возродил традицию прагматизма, дополняя ее и делая заметной и авторитетной для академической философии, которая была своеобразным мейнстримом, но кроме того, подчеркивая эстетические и художественные ценности прагматизма, Рорти сделал прагматизм серьезным игроком в гуманистической культуре в целом, трансформируя его старый образ как тупого, чрезмерно рационалистичного инструментализма,

который мало интересуется проблемами искусства или исследованием воображения. Другая причина, по которой я сосредоточился на Рорти, имеет личный характер. Он обратил меня к прагматизму, и в то же время вынес самый суровый обличительный приговор сомаэстетике. Таким образом, поскольку я защищаю проект сомаэстетики, эта глава одновременно является и данью уважения, и критикой.

II

Когда я впервые встретил Рорти в начале восьмидесятых годов в пустыне Негев, я был ярким аналитиком, обученным в Оксфорде израильским философом, который практически ничего не знал о прагматизме. От моих аналитических наставников я воспринял лишь то, что необходимо испытывать презрение к такому кашеобразному стилю мышления, как прагматизм. Тем не менее, через беседы, переписки, через свои образцовые труды Рорти убедил меня в том, что американская прагматическая традиция (и особенно Джон Дьюи) может многое предложить такому философу, как я, который очень интересуется эстетикой, искусством и культурой. Я был удивлен, что такой известный американский философ, как Рорти, столько внимания уделяет неизвестному молодому лектору из Израиля. Однако, как я узнал в последствии, мой случай не был каким-то исключительным — для Рорти были характерны великодушные и щедрость, он замечал людей даже с периферии и помогал им.

Через несколько лет, благодаря его поддержке, воодушевлению, я переехал в Соединенные Штаты и посвятил себя прагматической философии. Хотя моя работа своим появлением глубоко обязана Рорти, большая ее часть полемически направлена на изложение моих расхождений с его взглядами. Со свойственной ему щедростью Рорти продолжал поддерживать меня даже несмотря на критику в его адрес, зачастую резкую. У него была привычка, одновременно привлекающая и раздражающая, небрежно отмахиваться и смягчать такую критику, смиренно признавая в личной беседе или переписке, что, возможно, я прав, и что ему следовало бы более тщательно сформулировать свою позицию. Я постепенно утратил вкус

к критике Рорти, поскольку такая критика все больше оставляла привкус неблагодарности по отношению к тому, кого я с благодарностью признаю как сделавшего возможной мою карьеру в прагматизме. Поэтому я предпочел перейти к другим формам анализа. Даже когда я знал, что наши позиции расходятся (odds), я просто представлял свои и не пытался критиковать его. Таким образом, в моей последней книге «Сознание тела» Рорти вообще не обсуждается, при том, что ее тема, — сомаэстетика, — представляла собой объект его оживленной критики моих взглядов¹.

Убедительный пример Рорти научил меня следовать основным ориентирам прагматизма Джона Дьюи, не отказываясь от более четкого, линейного стиля аргументации, характерного для традиционного языка аналитической философии, которой я обучался в Иерусалиме и в Оксфорде. Я также последовал за Рорти, привлекая внимание к эстетическому измерению теории Дьюи и делая акцент скорее на критике исторического и культурного контекста, чем на его попытке сформулировать систематическую прагматическую метафизику, как это делали некоторые другие современные прагматики. Хотя Рорти защищает Дьюи и его эстетику, он практически не обсуждает дьюианский шедевр «Искусство как опыт», вероятно потому, что ключевое понятие — опыт — он предает анафеме. Я полагаю, Рорти отдает должное эстетике прежде всего из-за его большой любви к литературе.

Тем не менее, защищая как Дьюи, так и эстетику, Рорти побудил меня взяться за более серьезное и внимательное прочтение работы «Искусство как опыт», которую мои аналитически натренированные глаза поначалу отвергли как сгусток противной (rebarbative) каши. И посредством богатых ресурсов аналитической философии я попробовал реконструировать прагматистскую эстетическую теорию, которая, будучи дьюианской по духу, в то же время подходила бы больше для интерпретации современного искусства и постмодерна; к примеру, в отличие от теории Дьюи, в ней бы больше вни-

¹ См. Shusterman, 2008. Критику моей «соматической эстетики» см. Ричард Рорти, «Ответ Ричарду Шустерману» (Rorty, 2001, 153-157).

мания уделялось эстетической ценности разрыва, неполноты, несогласованности, без того, конечно, чтобы отрицать восхижительные ценности гармонии и единства, которым эстетика Дьюи была полностью и, как мне кажется, слишком односторонне предана.

Хотя Рорти отвергал использование дьюианского понятия опыта, я защищаю его, поскольку, на мой взгляд, использование понятия опыта — пронизательная и важная стратегия для эффективной атаки на раскол, элитарную изоляцию изобразительного искусства, для попытки включить искусство и эстетику в жизненную практику. На самом деле, я подвергал критике убежденность Дьюи в том, что при помощи понятия «эстетический опыт» можно дать адекватное определение искусства в стандартных философских терминах. Я утверждал (вслед за Витгенштейном), что такие определения неизбежно неадекватны, или же они настолько общие и расплывчатые, что оказываются бесполезными. Но я, тем не менее, настаивал на том, что переориентация внимания Дьюи на эстетический опыт имеет смысл — понимание того, что особенно значимо в искусстве и в жизни, будет способствовать расцвету разнообразных творческих практик. Более того, я попытался расширить эмпирическую стратегию и демократический импульс Дьюи в направлении переоценки популярных искусств и всевозможных стилей искусства жизни, которые так важны для современной культуры¹. Хотя Рорти не проявлял симпатии к этим эстетическим проектам, я утверждаю, что его последняя работа по философии как культурной политике приводит философа к большему принятию подобных идей.

Прежде чем погрузиться в вопросы эстетики, сомаэстетики и культурной политики, разъясняя наши разногласия с Рорти и стараясь изо всех сил преодолеть их, я должен сказать о важных различиях, касающихся других философских тем. Позвольте мне сгруппировать их в две общие сферы, на которые немцы традиционно делят философское пространство: *теоретическая философия* (эпистемология и метафизика) и *практическая философия* (этика и политическая теория).

¹ См., например, Shusterman, 1992, 1997.

III

Рорти рассматривает всякое мышление и понимание как, по сути, интерпретацию, — взгляд, который уходит своими корнями к философии Ницше, но разделяется и гораздо более умеренными, традиционными мыслителями — такими, как Ганс-Георг Гадамер. Рорти принимает этот «герменевтический универсализм» по целому ряду причин. Главным образом, это касается его оппозиции по отношению к эпистемологическому фундаментализму. Поскольку эта доктрина обычно апеллирует к аподиктическому, непосредственному восприятию и пониманию, благодаря которым возможно безошибочно обосновывать (justify) истинные утверждения — вещи постигаются такими, какими они являются (или как они переживаются) без какого-либо лингвистического или интерпретативного глянца, который бы превратил доказательства в ошибочные или предвзятые. Интерпретация же, напротив, традиционно ассоциируется с ошибочными или оспариваемыми претензиями на знание. И здесь можно обнаружить точки соприкосновения между герменевтикой и прагматизмом, поскольку важнейшей установкой прагматизма является открытый фаллибилизм, согласно которому любое убеждение, которое сейчас считается истинным, может оказаться ложным и потребовать коррекции в будущем.

Такая перспектива плюрализма — еще один хороший прагматический повод, чтобы утверждать: все, что мы понимаем и говорим, является интерпретацией. Само понятие интерпретации подразумевает, что другие интерпретации в принципе возможны (и могут быть даже рационально обоснованы) — даже если одна из интерпретаций кажется правильной или наилучшей, это вовсе не значит, что все остальные будут неверными. Произведения искусства и литературы, как известно, открыты для многочисленных интерпретаций (и по этой причине они завораживают нас). Не избежать двусмысленности и при толковании юридических документов или религиозных текстов. Однако конфликт интерпретаций в случае с последними переживается гораздо острее, чем в случае с произведениями искусства.

Если эстетизм Рорти и прагматический плюрализм дополняют друг друга, указывая на интерпретацию как на основной

способ всякого познания, тогда можно сказать, что восприятие, понимание и исследование всегда контекстуальны, активны, носят характер целеполагания. Различные контексты предполагают различные цели понимания, и эти цели формируют то, что реалистический язык назвал бы теми аспектами объекта, (или ситуации), которые имеют отношение к нашим целям.

Вместо того, чтобы рассматривать объекты как фиксированные сущности, на которые мы накладываем слой разнообразных интерпретаций, Рорти утверждает, что «всякая мысль состоит в реконтекстуализации», то есть, что интерпретация сама по себе задает основание (*all the way down*), она проникает в самую конституцию наших объектов: «всякое исследование есть интерпретация». Таким образом, понятие интерпретации растягивается до такой всеобъемлющей широты, что уже теряет ту «конструктивную и полемическую силу», которую оно имеет в противоположность более непосредственному пониманию, традиционно считающемуся основополагающим, объективным, беспристрастным и безразличным к контексту. И это, утверждает Рорти, достойная, поскольку необходимая цена, которую мы должны заплатить за освобождение от фундаментализма и эссенциализма (Rorty, 1991a, 70-71).

Я принимаю антиэссенциалистскую, антифундаменталистскую позицию Рорти и согласен с тем, что для нашего опыта интерпретация имеет огромное значение, однако, на мой взгляд, может быть проведено полезное различие между пониманием и интерпретацией. Для этого необходимо освободиться от некоторых привычных ассоциаций, связанных с термином «понимание» — привычные смыслы скорее только выглядят как необходимые и обязательные, но таковыми не являются. Понимание, на мой взгляд, можно трактовать нефундаменталистски, то есть как активный процесс, как некая множественность, допускающая неоднозначность, ошибку, неполноту, избирательность, развитие. Более этого, как правило, в обыденной речи мы сталкиваемся с пониманием именно такого типа. И в этом смысле его можно функционально противопоставить интерпретации, которая предполагает сознательное размышление, рефлекссию над той или иной проблемой. Несмотря на то, что понимание не имеет аподиктического характе-

ра, функционально оно оказывается первичным — даже если непосредственные акты понимания основываются на результатах предыдущих интерпретаций, все-таки существует различие между не требующим усилий, непосредственным «без-мысленным» пониманием и интерпретацией, которая предполагает активную, целенаправленную рефлексию. Более того, непосредственные акты понимания, лежащие в основе наших интерпретаций, возможно исправить, скорректировать при помощи интерпретации.

Это различие функций понимания и интерпретации, на которое возможно указать, опираясь на примеры из повседневной жизни, во-первых, задает интерпретации более четкие смысловые границы, во-вторых, обеспечивает для нее недискурсивный фон — сырой материал, над которым следует активно работать. Более того, признавая форму понимания, которая является непосредственной или спонтанной (даже несмотря на то, что она культурно опосредована), мы отдаем должное важному нерелексивному измерению нашей когнитивной жизни. В большинстве случаев, когда мы понимаем ситуацию и реагируем на нее с помощью соответствующего поведения, мы не занимаемся рефлексией, мышлением или интерпретацией; мы реагируем с помощью нерелексивной привычки, нам не нужно интерпретировать или сознательно решать, что следует делать. Интерпретирующая мысль, напротив, предполагает рефлективное осмысление или сознательное обдумывание возможных альтернатив.

Мысль о том, что любое понимание — это интерпретация, обычно связана с установкой о том, что понимание является лингвистическим. С этой точки зрения язык всегда каким-то образом уже оформляет и выбирает то, что мы затем воспринимаем и обдумываем, и, таким образом, уже существенно интерпретирует это для нас. Для Рорти сама идея любого рода понимания ниже уровня интерпретации (*beneath interpretation*) подразумевает ошибочную эпистемологическую «мечту» фундаментализма, «попытку философа обрести неязыковой доступ к подлинно реальному», что было бы условием абсолютного, непогрешимого знания (Rorty, 2007). Проводимое мной различие между пониманием и интерпретацией

не следует путать с различием в двух модусах восприятия — лингвистическим и нелингвистическим. Как я уже говорил, не всякое лингвистическое понимание является в то же время интерпретацией. В большинстве обыденных ситуаций мы понимаем непроблематичные лингвистические высказывания (устные или письменные) мгновенно и неререфлексивно, не интерпретируя их¹. Когда кто-нибудь в отеле, отвечая на мой вопрос о том, в какое время подается завтрак, говорит «7-10», мне не нужно интерпретировать этот лингвистический ответ, я понимаю его мгновенно. Интерпретация нужна только тогда, когда в высказывании или тексте есть что-то неоднозначное, особенно интересное, так что нам приходится (или же хочется) глубже взглянуть в смысл.

Однако я иду дальше, утверждая, что мгновенное понимание также может быть нелингвистическим. В нашем поведении иногда встречаются недискурсивные реакции на какие-то высказывания или ситуации, которые демонстрируют без слов (в том числе и без внутренней речи), что именно мы поняли. Специальные жесты или движения танцора, любовника, футболиста могут быть поняты и адекватно восприняты (партнером, товарищем по команде или аудиторией) без какого-либо вербального оформления (произнесенных или всего лишь воображаемых слов). Однако такое признание нелингвистического измерения не делает меня фундаменталистом в том эпистемологическом или метафизическом смысле, который Рорти отвергает как регрессивный. Ведь, на мой взгляд, нелингвистический интеллект и понимание, которое мы демонстрируем в жестах, спорте и различных перформативных искусствах не связаны с чем-то более «реальным» (really real), чем язык. Такого рода понимание не является в метафизическом смысле изначальным, чисто физическим «ощущением», которое существует за пределами мира культуры и обеспечивает нам доступ к природе реальности как таковой, к некому абсолютному знанию. Напротив, наш нелингвистический интеллект (как и весь остальной опыт) исторически и культурно обу-

¹ Философы иногда ошибочно связывают мое представление о неинтерпретативном понимании с нелингвистическим опытом, хотя я всегда настаивал на различии одного и другого. См., например, Granger, 2003, and Shusterman, 2003.

словлен точно так же, как размер и форма наших тел (которые обретают свою специфику в связи с особенностями диеты и физической нагрузки). Таким образом, Рорти ошибается, когда делает вывод о том, что отказ от фундаментализма влечет за собой отказ от нелингвистического понимания.

Несмотря на то, что Рорти, сторонясь фундаментализма и эссенциализма, не допускает существования нелингвистического уровня понимания, он, тем не менее, настаивает на том, что можно было бы назвать эссенциалистским взглядом на человеческую природу, которая описывается как, по сути, лингвистическая¹. Мы — «не более, чем сентенциальные установки²... не более, чем предрасположенность или отсутствие предрасположенности к употреблению предложений, выраженных в некоторой исторически обусловленной лексике». «Создать свой ум — значит, создать свой собственный язык», поскольку не более, чем «слова... сделали нас такими, какие мы есть» (Rorty, 1989, 88, 117). Хотя язык на самом деле может обеспечить нас некими шаблонными стилями жизни, существует важное непропозициональное, недискурсивное измерение опыта, которое, как я предполагаю, можно распознавать и культивировать. Область, которая обращает внимание на данный опыт, я называю сомаэстетикой. Однако дискурс также является важным инструментом культивации, поэтому сомаэстетика включает в себя как дискурсивные, так и недискурсивные измерения соматического опыта.

Рорти же отвергает любые концепции опыта как философски неудачные и бесполезные: они вводят нас в заблуждение,

¹ Рорти допускает следующее: «В некотором смысле Шустерман прав в отношении того, что я придерживаюсь эссенциалистского взгляда на природу человека как, по сути, лингвистическую» (Rorty, 2001, 155), но он продолжает, что этот эссенциализм не столь губителен, поскольку он не предназначен для «метафизического допущения (suggestion)», которое предполагает «разделение природы в суставах». (Это что-то вроде того, что я говорил о разграничении интерпретации и понимания). Мое возражение против лингвистического эссенциализма Рорти (которое будет развито ниже) — это не просто критика его текстуалистической метафизики, а прагматический аргумент, заключающийся в том, что мы должны признать следующее: помимо языка есть нечто ценное в человеческом опыте, что мы могли бы культивировать как нелингвистическую сферу для улучшения нашей жизни.

² То есть отношения к высказываемым предложениям. — Прим. переводчика.

заставляя принять эпистемологический «миф о данном» — идею переживаний, которые настолько непосредственны, что не могут быть ложными; и поэтому они могут служить основанием других знаний¹. Но философия, как я полагаю, может эффективно использовать понятие опыта, не впадая в миф о данном, применяя его к различным случаям, лежащим за рамками фундаментальных обоснований. К примеру, подчеркивая роль эстетического опыта в философии искусства, Дьюи не утверждает (как это делал Артур Шопенгауэр), что благодаря искусству возможно постичь «подлинно реальное» (платоновские идеи). Скорее он напоминает нам о том, что искусство не ограничивается исключительно автономными и получившими высокую оценку объектами. Он полагает, что искусство — это, по сути, вопрос о том, как эти объекты функционируют в опыте и для опыта, поскольку именно обогащение нашего опыта является целью произведений искусства, и в расширении опыта заключается их ценность.

Исследование эстетического опыта, а не самих по себе объектов искусства, позволит указать на то, что существует эстетическое измерение и за пределами легитимной сферы искусства, и его стоит замечать и культивировать. Так, Дьюи напоминает нам, что оценка искусства не всегда требует дискурсивных сложностей, оформленных в виде критического эссе — искусством можно наслаждаться и в бессловесном изумлении. Кроме того, понятие «опыт» также может быть использовано как общий термин, характеризующий эстетический эффект — последствия действий и мыслей, которые переживаются и ощущаются таким образом, что не могут быть артикулированы при помощи языка².

¹ Рорти неоднократно утверждает: «Дьюи должен был отказаться от термина “опыт” вместо того, чтобы делать его центральным понятием своей философии». См. его работы “Dewey between Hegel and Darwin”, переизданной в *Philosophical Papers* (Rorty, 1998); также его эссе “Dewey’s Metaphysics,” (Rorty, 1982b); его “Afterword: Intellectual Historians and Pragmatism” (Rorty, 2000, 209), где он говорит: «Пришло время идее избавления от посредника — опыта — между причинным воздействием окружающей среды и нашим лингвистическим ответом». Более подробную защиту концепта опыта от критики Рорти см. *Practicing Philosophy*, chap. 6.

² Дьюи говорил: «Нам нужен предостерегающий и указывающий мир, подобный опыту, для того чтобы напомнить нам: миру, в котором мы живем, страдаем,

Остерегаясь использовать понятие опыта, которое является мифом фундаменталистской метафизики, Рорти как будто бы отвергает метафизику любого рода. Тем не менее, он решительно настаивает на том, что реальность, по сути, целиком обусловлена¹, что само по себе может быть истолковано как метафизическая позиция — знакомая прагматическая метафизика открытого, изменчивого мира, непрерывного и случайного потока. Независимо от того, трактуем ли мы позицию Рорти как метафизическую или нет, я думаю, он преувеличивает роль основной прагматической идеи случайности, придавая ей более радикальное значение идиосинкразического произвола или случайного инцидента, а не воспринимая случайность лишь как ощущение отсутствия логической или онтологически необходимости. Он утверждает, например, что если нет никакой аисторической сущности человеческой природы или «постоянного аисторического контекста человеческой жизни», который диктует, каким должно быть «я», то это полностью произвольный продукт, дело случая (судьбы), простая случайность (*contingency*). Таким образом, даже наши этические установки, равно как и чувство долга — всего лишь результат «множества идиосинкразических, случайных эпизодов» (Rorty, 1989, 37, 1991b, 155). Рорти пренебрежительно относится к социальным паттернам — установленным нормам поведения и социальным институтам, которые эти нормы поддерживают. Кроме того, он проявляет шокирующее (и весьма не-дьюианское) презрение к социальным наукам, которые эмпирически подходят к реальности, исследуют нормы и институты. Вслед за своим любимым литературным критиком Хэролдом Блумом, Рорти осуждает такие науки, именуя их «мрачными» (Rorty, 1999, 127).

Сочетая свой глобальный текстуализм и герменевтику с понятием случайности, Рорти приводит интригующий аргумент в пользу того, что философия — это прежде всего

наслаждаемся, логически мыслим, принадлежит последнее слово во всех человеческих расспросах и догадках» (Dewey, 1981, 372). Более подробные аргументы о ценности разработки концепции эстетического опыта, см. Shusterman, 2000b, chap. 2; 2000a, chap. 1; 2006, 217-229.

¹ Имеется в виду лингвистическая обусловленность. — Прим. переводчика.

стремление к приватному совершенству¹. Если наш мир и наши самости случайны и лингвистичны, то мы можем изменить их в соответствии с нашим вкусом при помощи виртуозной лингвистической реинтерпретации, то есть через новые словари. Поэтому он заявляет о своем пристрастии к концепциям Х. Блума и Ж. Деррида, оставляя за скобками иные подходы — например, генеалогический метод Фуко, также применяющийся к анализу литературы и других художественных практик. Рорти полностью игнорирует эстетическую теорию социальных теоретиков — таких, как Пьер Бурдьё, который сочетает философскую теорию с эмпирическими социальными исследованиями для активного продвижения прогрессивной социальной повестки дня в духе ангажированного дьюианского прагматизма. Вместо того, чтобы искать в социальных науках ресурсы, позволяющие диагностировать, формулировать проблемы, находить возможные пути их решения, Рорти возлагает «надежду на религию литературы», которая будет способствовать совершенствованию нашего мира, давая нам вдохновляющие образы и обучая нас быть добрее к другим людям, помогая представить более ясно их потребности, цели и проблемы (Rorty, 1999, 127).

Несмотря на столь романтическую пропаганду литературного воображения, которое, по мнению Рорти, является эффективным методом улучшения реальности и превосходит методы социальных наук, в его политической философии неоднократно встречается резкое различие между «реальной политикой» и «культурной политикой». Последняя практикуется многими

¹ Рорти утверждает, что некоторые формы философии служат скорее общественной функции критического анализа процедур правосудия и демократии. Однако этой функции он уделяет гораздо меньше внимания, чем развитию идеи личного совершенствования и самосозидания, которые он прославляет, предостерегая при этом от импорта этих идей в общественную сферу как программы, которую все должны реализовать. В представлении Рорти о ценности литературы можно обнаружить пару параллельных функций. С одной стороны, некоторая литература заслуживает похвалы за то, что она учит нас быть добрыми по отношению к другим людям, другие же литературные произведения, как кажется, получают больше похвалы (или, по крайней мере, больше внимания) за предоставление словарей для самообогащения и самосозидания. См. Rorty, 1989, а также мою дискуссию по этому поводу Shusterman, 1992, chap. 9 and Shusterman, 1997, chap. 2.

прогрессивными литературоведами в академии, чья политическая активность проявлялась в заинтересованности феминизмом, расовым и этническим вопросами, проблемой меньшинств и другими проблемами, которые часто называют политикой идентичности. Рорти с сожалением замечал, что большая часть этой деятельности была сосредоточена на решении этих проблем в том виде, в каком они выражаются в академической жизни (от позитивных действий (affirmative action) и курсов по проблемам идентичности до попыток пересмотреть литературные и художественные традиции с целью более полного отражения интересов отдельных меньшинств). В различении культурной политики и реальной Рорти определил «реальное не как метафизический статус», а как «электоральную политику» или «реальное действие или событие в политической сфере», которое «скорее восстанавливает баланс сил (balance of power) между богатыми и бедными» (Rorty, 1991c, 488-489). В другом месте он пояснял, что «подчеркивание разницы между реальной и культурной политикой означает, с одной стороны, — облегчение страданий и выравнивание возможностей, а с другой — перенаправление использования обучения и досуга» (Rorty, 1992a, 7).

Однако между сферами, которые Рорти разделяет как реальную и культурную политику, существует преемственность и некоторые совпадения, которые возникают из-за политической, социальной и экономической силы культурных образов и произведений. Раса, гендер, меньшинства являются культурными проблемами, которые выходят далеко за пределы академии и связаны с тем, что Рорти называет реальной политикой. И не только потому, что эти проблемы связаны с областью дискриминации, труда и судебной системы, но и потому, что раса, гендер и этническая принадлежность играют важную роль в избирательных компаниях, как это бросилось в глаза на американских президентских национальных выборах в 2008 году. Точно так же культурные проблемы, касающиеся приемлемости гомосексуализма и однополых браков явно перешли от академических исследований к судебной и законодательной деятельности и даже к избирательным референдумам. Мне кажется опасным упрощением (хотя и типично

неолиберальным), изображение политического страдания и несправедливости в узко экономических терминах богатых и бедных. Политика идентичности имеет несчастливую историю, полную драматизма. Богатые немецкие евреи не имели возможности купить арийскую свободу, не могли спастись от страшной политики нацистских преследований.

Как я не согласен с жесткой демаркацией культурной и реальной политики, которую проводит Рорти, так я подвергаю критике (как многие другие) и его «резкое различие между приватным и публичным» (Rorty, 1989, 83). Хотя мы часто способны различать общественные и частные вопросы, это различие более проницаемо, чем предполагал Рорти. Мы не можем ограничить публичные вопросы исключительно теми, которые касаются правил и процедур официальных государственных институтов, которые структурируют нашу демократию, в то время как частные вопросы выходят за рамки субъективного представления о хорошей жизни, о способах самореализации, о решении вопроса «что я должен делать со своим одиночеством» (Rorty, 1991d, 13).

Возможно, из-за своего пренебрежения социальными науками Рорти не осознает, как сферы общественной жизни (через наш родной язык, социальные нормы и пропагандируемые идеалы самореализации) формируют то, по его мнению, является оригинальным приватным проектом собственного «Я».

Его этический идеал либерального ироника, который находится в постоянном поиске новых словарей, очевидно, является отголоском консьюмеризма — и то, и другое основано на социальных паттернах, поддерживающих неолиберальный капитализм. Точно так же определение Рорти автономии как оригинального, радикально индивидуалистического самоопределения кажется ясным отголоском неолиберального эгоизма (self-seeking) и эгоцентризма (self-absorption). Такого рода философия, возможно, удачно отражает гегельянский взгляд самого Рорти на то, какой должна быть философия: «Это время, удержанное мыслью» (Rorty, 2007). Но его стандарт успешного самосовершенствования выглядит настолько амбициозным и элитарным, что возникает вопрос, способно

ли большинство людей так жить и следует ли нам морально ожидать (или даже хотеть), чтобы они так жили¹.

Когда Рорти вынужден признать, что так называемое приватное «я» и язык, на который оно опирается для самосозидания, всегда уже социально обусловлено и структурировано публичным пространством, ему приходится определять «приватное / публичное как различие между обязанностями перед собой и обязанностями перед другими» (Rorty, 2001, 155). Однако для большинства людей (даже в неолиберальном обществе) эти два рода обязанностей слишком взаимосвязаны и переплетены — их невозможно резко расщепить. Трудно представить себе возможные проекты самореализации, свободные от влияния значимых других — тех людей, благодаря которым мы становимся (или хотим стать) теми, кто мы есть. Например, такие прагматики, как Дьюи и Джордж Герберт Мид подчеркивали, что чувство индивидуальности человека, по сути, сформировано его отношением с другими и его ощущением того, каким они его видят. Рорти игнорирует этот момент в своей защите американского неолиберализма и в стремлении к личному самосовершенствованию. Его интригующая реконструкция мысли Дьюи оказалась удивительно плодотворной, способствовала возрождению международного интереса к прагматизму. Но вместе с тем она вызвала подозрение в том, что прагматизм может оказаться зловещим идеологическим инструментом и культурным выражением американского глобального господства.

IV

Поскольку в работах начала девяностых Рорти подвергал резкой критике понятие культурной политики, я был удивлен, что в его последнем сборнике «Философия как культурная политика» это понятие является ключевым и рекомендуется в качестве проективного для философии (the core project). Хотя Рорти скромно утверждает, что «читатели его предыдущих книг» не найдут «никаких новых идей или аргументов» в новом томе, его переоценку культурной политики можно

¹ Для более детального анализа см. Shusterman, 1992, 255-257.

воспринимать как заслуживающее внимания дополнение, развитие предыдущих идей (Rorty, 2007, ix). Даже если это развитие мы будем воспринимать как изменение смысла, которое Рорти придает термину «культурная политика», чем как новое отношение к явлениям, ранее обозначенным этим термином, трансформация все же требует исследования¹. Этот новый взгляд на культурную политику особенно заинтриговал меня как перспектива того, что я мог бы заставить Рорти оценить мой центральный проект сомаэстетики, который он ранее довольно решительно отклонил. Однако, прежде чем обратиться к его новой концепции культурной политики, я должен кратко обозначить наши разногласия, связанные с эстетикой, помимо уже высказанных замечаний об эстетическом опыте.

Что касается интерпретации в конкретно литературном (а не в более общем философском) смысле, я утверждал, что Рорти слишком упрощенно вслед за Хэролдом Блумом трактует интерпретацию как «сильное искажение» (strong misreading). Рорти полагает, что хороший критик «просто превращает текст в форму, которая будет служить его собственной цели». Однако, на мой взгляд, такая стратегия будет разрушительна для чтения как диалогического герменевтического проекта, благодаря которому мы можем узнать что-то новое (Rorty, 1982a, 151)². Более того, агрессивно-властное «сильное искажение» вряд ли будет полезным для рортианского проекта, огромную роль в котором играют «великие художественные произведения» (Rorty, 1999, 125). Напротив, нам требуется уравновешенная и плюралистичная герменевтика, для которой имеет ценность более восприимчивая позиция, когда мы позволяем тексту направлять нас, а не заставляем его обозначать то, что мы хотим. Рорти утверждает, что мускулиная стратегия Блума, направленная на то, чтобы подчинить (bullying) текст собственным целям, помогает стимулировать спрос на новые культурные и критические интерпретации. Однако если мы практикуем как интерпретирующий инь, так

¹ Я бы сказал, что в поздний период творчества Рорти интересует не второй смысл культурной политики, а третий (различение я проводил в первой части этой главы).

² Мою критику см. Shusterman, 2000b, chap. 4.

и сверх-напористый ян, позволяя тексту вести нас туда, куда мы даже и не мечтали прийти, вместо того чтобы навязывать собственную волю возможным значениям, мы можем собрать еще более неожиданный и богатый урожай.

В любом случае, новизна интерпретации — не единственно ценная форма понимания литературы. Более традиционный тип чтения предлагает ограничиваться собственными возможностями произведений — коммуникативными, эмоциональными и дидактическими. В этом случае текст не превращается в необходимый фон для радикальных новаторских интерпретаций¹. Иногда у меня возникает впечатление, что Рорти восхваляет литературу в основном за то, что ее можно использовать для генерирования новых словарей моральной рефлексии — при этом эстетике удовольствия, красоты и развлечений не уделяется достаточного внимания. Я утверждаю, что помимо мелиористских функций литературы (когнитивных, этических, социальных), необходимо подчеркнуть и функцию гедонистическую, которая на самом деле с ними тесно связана.

Удовольствие помогло мне прийти к эстетической оценке и философскому анализу популярного искусства, которое, по мнению Рорти, вряд ли вообще можно назвать искусством. Он воздержался от решения вопросов, связанных с позитивным вкладом популярного искусства в развитие эстетики или в работу над уникальным словарем самоконструирования (self-fashioning); вместо этого он обрушился на него с осуждением, назвал его «сексистским, расистским и милитаристским шлаком», несопоставимым с восхитительной «высокой культурой», которую Троцкий разделяет с Дьюи и Дюбуа²» (IP 488).

¹ По аналогичным причинам (позиция плюрализма) я сопротивляюсь тому, что Рорти односторонне отождествляет эстетическую жизнь исключительно с гением и оригинальностью — не потому, что я имею что-то против оригинального гения, а опять-таки только потому, что это неразумно исключает другие полезные способы эстетической жизни, которые менее требовательны и более доступны. См. Shusterman, 2000b, chap. 9; 1997, chap. 1.

² Имеется в виду Уильям Эдуард Беркхардт Дюбуа (1868-1963) — афроамериканский общественный деятель, создатель Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения (National Association for the Advancement of Colored People). Рорти ставит здесь в один ряд Льва Троцкого, Джона Дьюи и Уильяма Эдуарда Дюбуа прежде всего как выдающихся социальных деятелей. В автобиографическом

Я уверен, что в этом случае прагматизм также должен занять более продуктивную плюралистическую позицию — и прославлять высокую культуру, и признавать достоинства произведений популярного искусства, отмечая при этом и недостатки, которые следует исправлять (данная стратегия будет мелиористской). Поскольку произведения популярного искусства понятны большому количеству людей, они могут быть особенно эффективными в развитии большей чувствительности нашего общества к моральной и политической несправедливости. Таким образом, некоторые популярные романы (например, «Хижина дяди Тома») могут затмить классику (например, «Женский портрет» Генри Джеймса) с точки зрения этического и политического воздействия. Таким образом, защита популярного искусства и осмысление его культурного вклада с подключением конструктивной критики, направленной на улучшение его качества, представляется полезным направлением прагматической культурной политики. Я всегда руководствовался этой позицией мелиоризма (нечто среднее между глобальным осуждением и некритической праздностью) при написании работ, посвященных рэпу, кантри и другим стилям популярной музыки (Shusterman, 1992, chap. 7-8; 2000a chap. 3-4).

V

Тот же мелиористский принцип лежит в основе моего проекта сомаэстетики, которой я даю следующее рабочее определение: критическое мелиоративное исследование опыта и использование своего тела как места сенсорно-эстетической оценки (эстетики) и творческого самоконструирования. Сوماэстетика предполагает критический анализ ценностей, привычек, практик, которые структурируют наш соматический опыт. Таким образом, цель сомаэстетики — переориентировать телесное сознание (body consciousness) и практики, избавившись при этом от угнетающе узких и вредных стереотипов соматиче-

эссе «Троцкий и дикие орхидеи» Рорти признается, что в еще в юности познакомился с работами Троцкого, поскольку самыми важными книгами на полках его родителей были отчеты Комиссии Дьюи — «Дело Льва Троцкого» и «Невиновен». Также он вспоминает: «Я вырос, считая, что все приличные люди если не троцкисты, то по крайней мере социалисты» (Rorty, 1992b, 507). — Прим. переводчика.

ского успеха, которые пронизывают нашу рекламную культуру. Я предлагаю сосредоточиться на исследовании более плодотворных (more rewarding) представлений о нашей телесности, о методах работы с телом, о специфике соматических практик. Хотя Рорти подверг резкой критике мой проект сомаэстетики, я полагаю, что именно такого рода проект им подразумевался в последней работе о философии как культурной политике. Рорти описывает свое представление о культурной политике как вытекающее из историцистского взгляда на философию Гегеля и Дьюи: «философия — это время, удержанное в мысли», а не вечное созерцание мира глазами Бога. Следовательно, работа философа должна заключаться в том, чтобы «внести вклад в непрекращающийся разговор человечества» о том, как улучшить свое время и практику. «Развиваясь, этот разговор породил новые социальные практики и изменения в словарях, используемых в моральных и политических дискуссиях. Предлагать что-то новое — значит, вмешиваться в культурную политику», — делает вывод Рорти, подтверждая надежду Дьюи, «что профессора философии будут рассматривать такое вмешательство как их основное предназначение» и соглашаясь с «прагматическим принципом: что не имеет никакого значения для практики, не должно иметь никакого значения для философии». Кроме этого, он цитирует провидческое заявление Дьюи: «философия ни в каком смысле не является формой знания» — скорее это «социальная надежда, сводящаяся к рабочей программе действий, пророчеству о будущем» (Rorty, 2007, ix).

Цитата Рорти прекрасно отражает взгляд Дьюи, но возможно привести и другие фрагменты работ Дьюи для подкрепления этой идеи. Упрекая своих коллег из академии за «недостаток воображения для генерации передовых идей», Дьюи утверждает, что философия может доказать свою ценность только в том случае, если будет «формировать директивные гипотезы вместо того, чтобы под предлогом широты охвата познавать универсальное Бытие» (Dewey, 1963 11; 1988b, 248). Предлагая конкретные средства и цели, философия должна быть «мышлением, которое проявляет себя в деятельности, которое структурирует и определяет идеи с точки зрения того, что может быть сделано, и которое использует научные выводы

в качестве инструментов» (Dewey, 1988b, 227). Кажется, в ранних работах Рорти с большим скепсисом относится к социально-политической функции философии. Он утверждает, что «не видит особого смысла в том, чтобы философия формулировала средства для достижения целей, которые разделяем мы, социал-демократы», и поэтому «основное назначение» философии — предоставлять нам различные словари для продумывания наших собственных утопических взглядов. Эти словари мы можем преобразовать, адаптировать к индивидуальной потребности в самореализации, и поэтому «философия необходима тем, кто стремится к личному совершенству, а не к какой-либо социальной задаче» (Rorty, 1987, 569; 1989, 94). Но если мы заявляем, что существует взаимосвязь частного и публичного, то необходимо согласиться и с тем, что использование индивидами новых словарей для проектов самореализации всегда уже сформировано социальной средой и в то же время способствует обогащению ресурсов этой среды.

Когда философия, — говорит Рорти, — понимается как культурная политика, а не как стремление к абсолютной, вечной истине, тогда ее историю, «лучше рассматривать как ряд усилий, направленных на изменение отношения людей к тому, кем они являются и что для них имеет значение». Это порождает новые образцы, новые идеалы, новые версии как человека, так и общества. «Вмешательство в культурную политику», — продолжает Рорти, — «иногда принимает форму пересмотра ролей, которые могут играть мужчины и женщины: аскет, пророк, беспристрастный искатель истины, добропорядочный гражданин, эстет, революционер». Однако культурная политика, — добавляет он, — также принимает различные формы; например, это могут быть «наброски идеального общества — усовершенствованного греческого полиса, христианской церкви, республики ученых¹, федерации кооперативного содружества» или «предложения о том, как примирить кажущиеся несовместимыми феномены — греческий рационализм и христианскую веру, естественные науки и общие для всех моральные принципы». Общим и главным признаком подобных или иных форм вклю-

¹ *Respublica literaria*. — Прим. переводчика.

чения философии в культурной политике является то, что они нацелены на «изменение жизни людей», а не только на «технические дебаты», которые ведут между собой специалисты в академической сфере (Rorty, 2007, ix).

Философия как культурная политика, — далее заявляет Рорти, — должна иметь междисциплинарный характер для того, чтобы взаимодействовать с другими областями, имеющими дело с нашим многомерным опытом. За счет этого сама философия может обогатиться: «Чем больше философия взаимодействует с другими видами человеческой деятельности — не только естествознанием, но и искусством, литературой, религией и политикой, тем более релевантной она становится в отношении культурной политики, а значит, и более полезной. Чем больше она стремится к автономии, тем меньшего внимания заслуживает» (Rorty, 2007, x).

Однако обратите внимание на то, что общественные науки в списке отсутствуют. Почему бы Рорти не включить их? Почему бы социальным наукам не помочь философии «изменить жизнь людей», тем более что человеческая жизнь формируется под воздействием социума? Рорти не приводит аргументов в пользу отказа от социальных наук кроме упоминания того факта, что его эстетический вкус находит их более мрачными (*grimier*) и менее вдохновляющими, чем литература. Однако вряд ли это будет убедительным аргументом — естествознание также имеет свои унылые и мрачные (*dull and dismal*) аспекты, в то время как классические образцы социальных наук могут быть вдохновляющими и образно-насыщенными (*imaginatively insightful*). Достаточно вспомнить работы Макса Вебера, Георга Зиммеля, Марселя Мосса и Пьера Бурдьё.

Рекомендуя философии взаимодействие с другими видами деятельности в качестве неотъемлемого условия культурной политики, Рорти совершенно не раскрывает природу или стиль этого взаимодействия. Каким образом оно осуществляется? Вмешивается ли философия лишь на теоретическом уровне, предлагая критические оценки теорий естествознания, искусства, религии, политики и т. д.? Или же философия более тесно взаимодействует с реальной конкретной практикой этих видов деятельности путем подробного критического анализа

специфических форм, которые они принимают, и предлагая новые методы по улучшению практики (скажем, новые научные или художественные методы, новые методы религиозной медитации или политической активности)? Может ли философия как культурная политика органично включаться в различные практики, которые придают нашей жизни смысл, снабжая эти практики философскими формами? Например, может ли философия в качестве культурной политики вмешиваться в художественную практику, превращаясь в литературный жанр? Можно ли принимать за «образцовый» философский стиль эссе Монтеня или Эмерсона, художественную прозу Сартра, Камю, Бовуар или Музиля, драматический диалог Платона, поэзию Лукреция или Данте, или, наконец, литературную критику, которую очень умело практиковал Рорти?

Если философия нацелена на то, чтобы изменить нашу жизнь, то почему бы не практиковать ее как особое искусство жизни, как рекомендовало большинство античных философов и несколько современных выдающихся мыслителей (таких как Витгенштейн, Джеймс, Дьюи и Фуко)? Здесь философия как культурная политика может принять весьма прагматичную форму поиска благой жизни, однако не только в форме размышлений, рекомендаций, зафиксированных в текстах, но и в других формах конкретных практик, то есть в жизненном мире. Например, в формах различной деятельности и совершенствования, включая соматические дисциплины, которые могут оказать положительное воздействие как на развитие восприятия, представления и мироощущения, так и на развитие способности к пониманию, взаимодействию с людьми и окружающей средой.

Однако Рорти, похоже, не желает заходить так далеко. Данные о его карьере указывают на то, что Рорти ограничивает философию как культурную политику лишь *текстуальной* политикой или письмом, и в первую очередь, поиском «аргументов в пользу того, какие слова использовать» (Rorty, 2007, 3). В продолжительных беседах, которые мы вели на протяжении долгих лет, я часто убеждал его сделать больше. Если он думал, что аналитическая философия, по сути, деконструировала сама себя и перестала быть полезной, в то время как

прагматизм Дьюи должен быть признан более перспективным философским направлением, то почему, спрашивал я, он не пытался использовать свою символическую силу как самого значимого философа Америки для того, чтобы заняться созданием институциональных структур, благодаря которым утвердился бы тот прагматический поворот, который он же инициировал. Он мог бы организовать сообщество новых философов-прагматиков, вдохновленных его работой, — например, мог создать междисциплинарный центр прагматизма, когда он занимал кафедру в университете Вирджинии, или приступить к изданию прагматических журналов, книг. Такие акты культурной политики, которые выходят за рамки философских текстов и включают институциональную практику, помогли бы переориентировать философию и сделать прагматизм более влиятельным на американской и международной философской сцене. Когда его слава вышла за пределы академических философских кругов, и он приобрел международную культурную значимость как самый захватывающий и оригинальный американский интеллект, я неоднократно упрекал его за пренебрежение более конкретной практикой, которая бы перенаправила философию и культурную политику в целом в прагматическом направлении, которое он защищал¹. В конце концов, я говорил, что его известные европейские коллеги, как правило, занимались институциональным развитием и культурно-политической практикой для продвижения теоретических направлений или социальных изменений, которые, по их мнению, были необходимы. И любимый герой Рорти, — Джон Дьюи, — был известен своей энергичной вовлеченностью в политическую деятельность и институциональное строительство (включая его знаме-

¹ Эти опасения были также выражены в статье “New York Times Magazine article on Rorty”, где меня цитируют как критикующего нежелание Рорти использовать его интеллектуальное влияние для культурной политики и социальных целей, играя более «активную общественную роль». См. Клэр, 1990, 124. Я с радостью признаю, что позднее Рорти занимал все более активную общественную позицию, по крайней мере, в текстовой политике, создавая множество социально-критических очерков, которые были предназначены не только для профессиональных философов, а имели более широкое распространение и общественное влияние.

ниту Школу-лабораторию, различные профсоюзы, Национальную ассоциацию по продвижению цветных людей, Новую школу социальных исследований)¹.

Рорти отвечал, что такое институциональное строительство было бы напрасной тратой времени, отвлекающей его от исследования и написания работ; он также утверждал, что любая попытка искусственно организовать сообщество философов-прагматиков, скорее всего, привлечет наиболее заурядные и наименее оригинальные умы. Я помню, он говорил, что сообразительные люди получают прагматическое послание, читая его книги (*если они захотят*), и они распространят его, написав свои собственные хорошие книги. Эти аргументы никогда полностью не убеждали меня. Однако эти логические доводы позволили мне понять главную причину отказа Рорти от культурно-политической практики: для его личности, — скорее застенчивой, книжной и индивидуалистической, чем социально-активной, — эта роль не подходила. Я смиряюсь с этим обстоятельством, и я в любом случае благодарен Рорти за все великие дела, которые он был способен совершить для философии и культуры.

VI

Однако я не могу согласиться с его неприятием сомаэстетики. Итак, в заключительном разделе позвольте мне сначала представить критические аргументы, а затем показать, что сомаэстетика эффективно выполняет ключевые функции, которые требует Рорти от философии как культурной политики. Несмотря на твердое убеждение Рорти в том, что «все сознание, по сути, лингвистично», он соглашается со мной

¹ Вспомним, например, организационную активность Фуко, связанную с вопросами тюремной реформы и прав гомосексуалистов; Деррида и Лиотар основали Международный колледж философии, чтобы бросить вызов академическому консерватизму французской университетской философии; Centre de Sociologie Europeenne Бадью, его журнал (*Actes de Recherche en Sciences Sociales*) и серию книг с Minuit, Seuil и Raisons d'agir; и, в Германии, роль Хабермаса как лидера в сохранении преемственности и углублении институционального влияния Франкфуртской школы, его роль в качестве со-директора в коллекции «Теория» издателя Suhrkamp, а также его роль в качестве директора в Max-Planck-Institut zur Erforschung der Lebensbedingungen der wissenschaftlich-technischen Welt в Штарнбепре.

и признает, что мы можем испытывать, пусть и не так долго, «недискурсивную чувственную радость»¹. Однако он ставит под сомнение идею сомаэстетики как проекта или «программы», которая, размышляя над телесностью и работая с ней, может создавать ресурсы для этой недискурсивной радости, исследовать, как она достигается, переживается, испытывается в нашей жизни. Точнее говоря, Рорти видит некоторые проблемы в сомаэстетике, воспринимая ее как вариант традиционной эстетической теории, наподобие кантианской, в которой решаются вопросы, связанные с поиском чистой эстетической сущности, позволяющей отличать собственно эстетические объекты от всех прочих

Рорти сомневается, что «нам нужна соматическая эстетика», потому что нам вообще «не нужна эстетическая теория или эстетическая программа». И он немедленно приводит анти-эссенциалистский аргумент в защиту своего скептицизма: «Я сомневаюсь, можно ли сказать о том, что объединяет живопись, литературу, музыку, секс и наблюдение за птицами, при этом отличая все это от науки, морали, политики, философии и религии» (Rorty, 2001, 156).

Я поддерживаю Рорти в его сопротивлении эссенциализму традиционной эстетики, и даже критикую нашего героя Дьюи за то, что он чрезмерно заботился о нем (Shusterman, 1992, 2000a,b). Но «скептицизм, связанный с эстетикой как областью исследования» в ее традиционном эссенциалистском смысле, который Рорти называет «еще одной плохой идеей Канта», не имеет отношения к сомаэстетическому проекту, который слишком далек от попытки определить и поделить сферу чистой эстетики (Rorty, 2001, 156). Соматическая эстетика — не что иное, как междисциплинарный проект, отталкивающийся от термина «сома» — живого, чувствующего, разумного, сознающего (purposive) тела, который предполагает единство теларазума. Соматическая эстетическая программа — изучение того, как мы используем нашу соматическую в восприятии, представлении,

¹ Рорти был уверен в том, что сознание по своему характеру исключительно лингвистично, до самого конца своей жизни, как ясно показывает, например, цитата Rorty, 2007, 12. Однако в Rorty, 2001, 155-156 мы видим некоторую уступку — Рорти говорит о возможности существования недискурсивной чувственной радости.

самоконструировании (self-fashioning); изучение того, как физиология и общество формируют или ограничивают определенные типы функционирования телесности. Также программа включает изучение методов, которые возможно разработать для того, чтобы предусмотреть новые и более совершенные формы соматической осознанности и функционирования соматики. Программа предполагает тесное взаимодействие с наукой, моралью, политикой, искусством, религией, а также с историей, социологией и другими дисциплинами.

Цель сомаэстетики состоит не в том, чтобы обеспечить эссенциалистскую философию определениями, а в том, чтобы рассмотреть, собрать в некое единство и представить все то, что мы знаем (или можем узнать), о воплощенном восприятии (эстетике), о социально закрепившихся телесных нормах и практических соматических дисциплинах; это необходимо для того, чтобы знания могли быть использованы в реальной практике, могли обогатить нашу жизнь и расширить границы человеческого опыта. Сомэстетика, как я уже говорил, это область и практики, и теории; надо сказать, область слишком обширная для одного исследователя, слишком сложная по структуре для того, чтобы здесь ее представить. Тем не менее, напомним, что область сомаэстетики включает в себя три основные ветви. Первая (аналитическая сомаэстетика) включает в себя философское, эмпирическое и критическое изучение принципов соматического функционирования в восприятии, а также телесные нормы, практики и ценности нашей культуры, наряду с идеологиями и институтами, которые их формируют. Вторая (прагматическая сомаэстетика) касается сравнительного изучения и критики практических методов, направленных на усовершенствование соматического сознания, представлений о телесности и методов заботы о ней. Третья область (практическая сомаэстетика) включает в себя реальную практику телесных дисциплин, направленных на его усовершенствование¹.

Согласно концепции Рорти, философия как культурная политика стремится «внести свой вклад в непрекращающийся разговор человечества о том, что ему делать с самим собой»;

¹ Более детальное изложение сомаэстетики см. Shusterman, 2008.

совершает «усилия по изменению представлений людей о том, кем они являются и что для них значимо» путем инициирования новых практик или «изменения словарей», которые мы используем для того, чтобы думать о самих себе и о нашем обществе, а также «примирять, на первый взгляд, несовместимые взгляды». И если Рорти действительно рекомендует философию в качестве «социальной надежды», выраженной в «рабочей программе действий», которая «изменяет практику», то он одобрил бы и сомаэстетику, которая предусматривает именно такое вмешательство (Rorty, 2007, ix). Критически изучая угнетающе узкие для нашей культуры идеалы красоты и соматического удовлетворения, а также исследуя альтернативные представления о телесной красоте и источниках соматических удовольствий, соматиэстетика, безусловно, может помочь усовершенствовать «ощущение того, кем мы являемся» и «что для нас значимо». Она также может способствовать новым способам высказывания о нашей собственной личности, которые обогатят словарь новыми возможностями. Благодаря критическому сравнительному анализу, исследованию различных соматических дисциплин, изучению методов продуктивного включения этих дисциплин в проект философии как искусства жизни, будут предложены ресурсы не только для личного самосовершенствования, но также и для «социальной надежды», «рабочей программы действий». Более того, если главной целью культурной политики является «примирение, на первый взгляд, несопоставимых мировоззрений» — конфликта, который мучает не только индивида, но и общество, то сомаэстетика может помочь, к примеру, преодолеть глубокий раскол тела / разума и материализма / идеализма в нашей культуре через признание и культивирование «сомы» как интеграции материального, ментального и духовного измерений человеческой жизни.

Принято считать, что повышенное внимание к телу — это сугубо личное и субъективное дело. Но поскольку соматическое «я» всегда находится в окружающей среде, в действительности соматическое сознание не может быть делом сугубо индивидуальным. Чувствовать себя — значит, чувствовать каким-то образом свое окружение, ощущать, по крайней мере, поверхность, на которой мы сидим, стоим или лежим, чувствовать

воздух, который нас окружает, и гравитационную силу. Но окружающая среда сомы, как правило, является и социальной, и физической. Таким образом, повышенное соматическое сознание может повысить чувствительность к социальным отношениям, способствовать их улучшению.

Рассмотрим, например, проблемы расизма и этнической вражды. Такая враждебность основывается не на рациональном мышлении, а на глубоких предрассудках, которые соматически отмечаются в виде смутных неприятных чувств, вызываемых телами чужестранцев — чувств, которые неявно переживаются и, таким образом, зарождаются ниже сознательного уровня. Следовательно, такие предрассудки и чувства с трудом поддаются коррекции с помощью простых дискурсивных аргументов в пользу толерантности, которые могут быть приняты на рациональном уровне без изменения инстинктивного предубеждения. Мы часто отрицаем, что у нас есть такие предрассудки, поскольку мы даже не осознаем, что их чувствуем; и первый шаг к контролю над ними и, в конечном счете, превращению их в более позитивное чувство — это развитие более чуткого соматического сознания для того, чтобы мы могли распознавать такие скрытые чувства и работать с ними. Это развитие навыков повышения осознанности является центральной задачей сомаэстетики¹.

Древнегреческие и восточные философы неоднократно мыслили аналогичным образом: забота о собственной соматической продуктивности является необходимым средством для продуктивной заботы о других. Киник Диоген не был един-

¹ Здесь усилия сомаэстетики могли бы пойти дальше, чем меры диагностики и изоляции, трансформирующее нежелательные, «нетерпимые» телесные чувства. Соматические чувства могут быть преобразованы через практику, потому что они уже являются продуктом практики. Нормальные чувства и вкусы человека в значительной степени являются результатом обучения, а не врождённого инстинкта; как привычки, вытекающие из нашего опыта и социокультурного становления, они поддаются попыткам реформирования. Таким образом, дисциплины сомаэстетической подготовки могут реконструировать наше отношение к чувствам, привычки чувствования, а также дать нам большую гибкость и терпимость к различным видам соматических чувств и поведения. Это общее место кулинарии, легкой атлетики и соматической терапии; но современная философская этика и политическая теория не уделяют этому достаточного внимания.

ственным, кто говорил о пользе телесных практик: «благодаря постоянным физическим упражнениям формируется представление о безопасности и свободе, что необходимо для совершения добродетельных поступков» (Diogenes Laertius, 1991, 2:71). Когда перед полетом инструктор знакомит пассажиров с правилами безопасного поведения в самолете и говорит о том, что в аварийной ситуации родители сначала должны обеспечить самих себя кислородом, прежде чем беспокоиться о детях, то это не урок эгоизма, а пример понимания того, что эффективная забота о других требует определенного уровня соматической заботы о себе. Точно так же Мэн-цзы, придерживаясь конфуцианской точки зрения, настаивал на том, что мы не сможем выполнить свои обязанности перед своими родителями или обществом, если сначала не позаботимся о том, чтобы наши тела были здоровыми, потому что только через наши тела мы можем оказывать помощь другим людям (Dobson, 1963, 138-139).

Кроме того, если принять во внимание пылкие аргументы Рорти в поддержку аффекта как подлинного основания морали и человеческой солидарности, то он должен признать, что соматэстетика имеет значительный энергетический и социальный потенциал. Рорти неоднократно настаивал на том, что наша приверженность защите прав человека и другим центральным моральным принципам не может быть эффективно обоснована при помощи обращения к некоей универсальной рациональности — она зависит от общих ощущений относительно того, как к людям следует относиться. Он приводит яркий пример: представители тех культур, которые не разделяют наши нравственные убеждения, вполне способны выполнять всевозможные трудные рациональные задачи, и в этом случае их аморальное отношение к подчиненным группам, которые они угнетают, не может быть продуктом иррациональности. Скорее их отношение можно объяснить недостатком эмпатии — они не чувствуют, что существа, которых они угнетают, являются «такими же людьми, как и мы» (Rorty, 2007, 53) и заслуживают «полной индивидуальности» (Rorty, 2010a, 348). То, что «мы можем испытывать чувства по отношению друг к другу гораздо более сильные, чем другие животные», — утверждает Рорти, — «делает нас более нравственными.

Тот же самый принцип лежит в основе нравственного прогресса (как отдельного человека, так и общества): чем выше уровень нравственного сознания, тем к большему количеству людей мы становимся чувствительными (Rorty, 2010b, 358). Таким образом, моральный прогресс — это «прогресс чувств» (Rorty, 2010b, 362). Таким образом, вместо того, чтобы сосредотачиваться на поиске универсальных рациональных принципов, чтобы обосновывать наши собственные нравственные убеждения и убеждать других в валидности аргументов, мы должны «оставить фундаментализм в прошлом» и «сосредоточить нашу энергию на управлении чувствами, на воспитании чувств» для того, чтобы быть способными к сопереживанию самым разным людям и с помощью воображения ставить себя «на место презираемых и угнетенных». (Rorty, 2010b, 358, 360). «Благодаря такому воспитанию разные люди знакомятся друг с другом, чтобы не испытывать искушения думать о тех, кто отличается от нас самих, только как о подобии человека. Цель такой работы с чувствами — великодушие», увеличение количества тех, к кому мы относимся как к себе подобным, к самим себе, к «таким же людям, как мы». (Rorty, 2010b, 358). Таким образом, моральное убеждение — это скорее вопрос «риторического управления» (rhetorical manipulation) чувствами, чем «достоверной, убедительной аргументации» (Rorty, 2007, 53).

Рорти прославляет литературу как лучшее средство «управления чувствами», но также эффективно можно контролировать наши чувства с помощью соматических методов. Например, мы можем провести эксперимент — попросить незнакомых людей (или даже врагов) получить удовольствие от совместной трапезы, и, таким образом, пережить на какое-то время состояние комфорта и безопасности. Как утверждает известный Уильям Джеймс, мы можем в какой-то степени изменять наши собственные настроения и ощущения, принимая позы и воспроизводя жесты, возникающие при тех ощущениях, которые мы хотим пережить (James, 1983, Ch. 4). Соматическое сознание позволяет нам отчетливо представить, каково это — быть угнетенным или презираемым (или даже просто оскорбленным или обиженным). Благодаря развитому соматическому воображению, восприимчивой и тонкой сома-

тической чувствительности можно более интенсивно проживать различные ситуации. Таким образом, существует глубокая связь между сомаэстетикой и культивированием чувствительности, которое для Рорти оказывается средством морального прогресса. Пренебрежение сомаэстетикой можно объяснить тем, что Рорти, возможно, не видит в ней ресурса социальной надежды, так как склонен трактовать сомаэстетику (и, возможно, всю соматически ориентированную философию) в духе философских концепций конца XX века, посвященных телесности, в которых исследовались насильственные эксперименты, пределы жестокости, социальная трансгрессия, сосредоточенная на проблематике секса и наркотиков. «Рассуждения о теле Фуко, Батая и Делеза оставляют меня равнодушным», — пишет Рорти, оспаривая убеждение сомаэстетиков в том, что тело — это место, где мы можем выйти за пределы дискурсивного рассуждения (Rorty, 2001, 156). Он игнорирует тот факт, что я критикую соматический экстремизм континентальных философов за то, что они путают необходимость преодоления границ дискурсивной рациональности с необходимостью участвовать в насильственно иррациональном, агрессивном, «бешеном эксцессе Диониса». «Такие мыслители, как Батай, Делез и Фуко смешивают эти стратегии из-за того, что путают идеи соматической эстетики с авангардной идеологией радикальной трансгрессии и шокирующих крайностей», — возражал я, доказывая, что вместо этого сомаэстетика уделяет больше внимания недискурсивному опыту и действиям, которые, хотя и не подчиняются «дискурсивной рациональности [...], не лишены духовного измерения (Shusterman, 1997, 128).

«Но, — продолжает Рорти, — даже если бы они [Фуко, Батай и Делез] провоцировали меня, я бы все равно воздерживался от разговоров о границах дискурсивности. Я не вижу разницы между “дискурсивным рассуждением” и разговором о вещах, и мне не кажется, что разговоры о вещах имеют “пределы” или “иное”» (Rorty, 2001, 156). Такие высказывания кажутся чуждыми прагматическому духу философии как рабочей программы действий и классической прагматической интуиции относительно того, что существуют важные измерения человеческой жизни за пределами дискурсивной рациональ-

ности; и философия должна учитывать эти аспекты. Поэтому Уильям Джеймс и Джон Дьюи делают акцент на недискурсивных аффектах и соматике, осознавая значимость контролируемых сознанием привычек, которые нельзя свести к словесной формуле, к дискурсивному рассуждению.

Даже если мы совершенно справедливо признаем, что сам по себе дискурс всегда включает в себя некоторые измерение действия (будь то действия, связанные с письмом, чтением или речью), мы не должны отрицать очень полезное различие, имеющее практический смысл, между простыми словами и реальным действием, между разговорами о том, чтобы сделать что-то, и самим действием. Такое различие простых слов и реальных действий имеет решающее значение для этических, художественных, коммерческих, спортивных и юридических практик. Исполняя сонату Бетховена или пробегая на скорость дистанцию, мы выходим за рамки простого разговора об этих вещах. «Разговоры о вещах — это кое-что из того, что мы делаем», — продолжает Рорти, — «Испытывать чувственное наслаждение — это нечто другое». По его мнению, нет абсолютно никакой существенной связи между дискурсивным и недискурсивным опытом, которая заслуживала бы какого-либо теоретического внимания или систематизации: «Они не находятся в диалектических отношениях, не мешают друг другу и не нуждаются в теории» (Rorty, 2001, 156). Возникает вопрос: является ли невербальное действие или жест, выражающий чувственную радость, согласно Рорти, еще одной вещью, которую мы делаем, или же действие приравнивается к переживанию радости?

Вряд ли это имеет значение, потому что, во всяком случае, ясно, что многие сферы [человеческой деятельности] основаны на неразрывной связи дискурсивного и недискурсивного. Так, в музыке, как мне кажется, существует важная и продуктивная связь между дискурсом и невербальным опытом; например, между интерпретирующими критическими дискуссиями по поводу музыкальной пьесы, комментариями по соответствующим аспектам методики музыкального исполнительства, конкретными дискурсивными рекомендациями, с одной стороны, и недискурсивными движениями и переживаниями недискурсивной музыкальной радости, испытываемой испол-

нителями и аудиторией — с другой. То же самое можно сказать и о том, что невыразимые в речи сексуальные удовольствия зависят не только от невербальных действий, но и от эротического дискурса по поводу того, какие именно действия следует выполнять, как или когда их выполнять, от словесной экспрессии, способствующей определенному настроению. (Конечно, здесь не больше, чем в музыке, умелый дискурс влечет за собой умелое выступление, что является еще одной причиной того, почему есть здравый смысл в различении слов и действий). Соматические дисциплины, в основном, создаются с помощью систематических программ, методов и теорий, которые связывают дискурсивное с недискурсивным, и в различных текстах я пытался показать, как сомэстетика сочетает вербальное и невербальное в процессе исправления привычек и приобретения новых навыков¹. Отказ Рорти признавать продуктивность связи между дискурсивным пониманием и недискурсивным наслаждением представляется мне излишне жестким, непродуктивным дуализмом, который не только чужд акценту прагматизма на преемственности теории и практики, но и противоречит его мелиористскому желанию использовать дискурсивную теорию в качестве культурной политики для того, чтобы вмешиваться в реальную практику с целью улучшения жизни.

Когда Рорти заявляет: «мы можем согласиться с Гадамером в том, что “бытие, которое можно понять — это язык”, осознавая при этом, что в жизни есть нечто большее, чем понимание», — он отрицает существование нелингвистического понимания (Rorty, 2001, 156-157). Но нелингвистическое понимание, как мне представляется, не только совершенно необходимо для невербальных искусств, — таких как музыка, живопись, танцы и, если угодно, эротического искусства, — но также и в различных повседневных соматических интеракциях, которые основываются на множестве неявных понятий, большинство из которых никогда не достигают уровня явной тематической осознанности. Более того, исходя из собственных принципов культурной политики Рорти, мы не можем отвергать сомэстетику, про-

¹ См., например, Shusterman, 1997, 128; 2008, chap. 2-6.

сто апеллируя к онтологическим утверждениям — таким, как предполагаемое отсутствие нелингвистического сознания или понимания. Поскольку, согласно конечной точке зрения Рорти, сформулированной в книге «Философии как культурная политика», такая политика всегда должна превосходить или «заменять (replace) онтологию» (Rorty, 2007, 5). Другими словами, основной вопрос заключается не в том, существуют ли недискурсивное понимание и сознание или нет, а в том, полезно или нет верить в то, что они существуют, из-за преимуществ, порождаемых такими убеждениями (которые включают в себя преимущества различных практик и действий).

Сомаэстетика формулирует, исследует и стремится развить эти преимущества. Напротив, отрицая существование недискурсивного понимания и осознания, Рорти пытается заблокировать пути исследования, высмеивая как бессмысленную фантазию поиски дисциплин, которые обращаются к недискурсивным аспектам жизни и предлагают полезные методы для улучшения нашего восприятия. Несмотря на то, что, безусловно, мы можем найти предрассудки, фетиши и суеверия в громадном количестве телесных дисциплин, созданных человеческой историей, существует немало соматических дисциплин, чьи методы получили эмпирическое подтверждение в успешных традиционных практиках, осуществлявшихся на протяжении многих столетий, а также в современных клинических исследованиях¹.

«Изобретение “других” в качестве повода для рассуждения, а затем намерение предложить якобы удачное дискурсивное понимание этих недискурсивных других», — делает вывод Рорти, — «кажется мне прекрасным примером того, как мы поднимаем пыль и потом жалуемся, что ничего не видно» (Rorty, 2001, 157). Чтобы оправдать подобным образом критику моего проекта, он просто (без аргументов) встраивает сомаэстетику в длинную эпистемологическую традицию: «проект, который простирается от британского эмпиризма через Бергсона до экзистенциальной феноменологии» и который нацелен на то, чтобы поставить нас в дискурсивный контакт с подлинно реаль-

¹ Некоторые аргументы см. Shusterman, 2008, chap. 5-6.

ным (really real), непосредственным, изначальным, чистым восприятием, на котором так или иначе должны быть построены все остальные знания (Rorty, 2001, 157). По-видимому, он предполагает, что любая философская забота о теле подразумевает фундаменталистскую эпистемологию.

В ответ на это последнее возражение Рорти я должен сказать, что сомаэстетика не изобретает какого-то дополнительного основания (something other than reason), она просто реагирует на проблемы и радости жизни, которые дискурсивный разум не может адресовать самому себе, поскольку они имеют важное недискурсивное измерение¹. Во-вторых, сомаэстетика не имеет ничего общего с традиционным фундаменталистским проектом, который Рорти подвергает критике. Цель состоит не в том, чтобы дискурсивно описать (или даже невербально ухватить) некое предполагаемое оригинальное видение мира — чистое, изначальное, всеобщее, — тот вид первичного восприятия, который воспевают Мерло-Понти и который якобы раскрывает «сами вещи» так, как они «впервые даны нам» на нашем самом базовом спонтанном уровне восприятия, изначальном уровне, остающемся неизменным даже несмотря на то, что привычный опосредованный взгляд его затмевает (Merleau-Ponty, 1962, 57; 1970, 63)². Как прагматик, не являющийся фундаменталистом, я вижу определенную проблему в попытках уловить такое изначальное восприятие. Не только потому, что оно кажется мне слишком примитивным (в своей абсолютно изначальной сущности), чтобы быть чем-то полезным или интересным, но также потому, что я сомневаюсь, существует ли такое базовое первичное восприятие, которое остается неизменным и всеобщим (universally shared). Ибо даже базовые недискур-

¹ Джеймс и Дьюи вели подобный диалог о недискурсивном опыте — безымянных чувствах, нелингвистических качествах, невербальном понимании и недискурсивно скоординированном взаимодействии; их целью не было изобретение чего-то нового, на чем можно было бы вращать свои теоретические колеса. Скорее понятие нелингвистического опыта использовалось философами для объяснения и развития их исследования, связанного с усовершенствованием этого опыта.

² Обратите также внимание на то, как он описывает свой проект: «Все его усилия сосредоточены на восстановлении прямого и непосредственного контакта с миром и придании этому контакту философского статуса» (Merleau-Ponty, 1962, vii).

сивные переживания сформированы культурой и средой, и они не являются ни однородными, ни неизменными. Уже в утробе мы сформированы культурой.

Кроме того, как я неоднократно подчеркивал, что главной целью сомаэстетики является не дискурсивная теория, которая определяет истинную, изначальную сущность недискурсивного опыта. Дискурсивные цели сомаэстетики сосредоточены на выявлении каркасов (frameworks) и улучшении методов, которые сами оказываются средством для улучшения различных видов недискурсивного опыта и множества дискурсивных практик. Посредством эти дискурсивных практик мы определенным образом рассматриваем нашу телесность, формируем отношение к ней, способы видения этой телесности другими людьми. Конечно, некоторые из рассуждений сомаэстетиков должны быть направлены на культурную политику и споры с такими теоретиками, как Рорти, которые отказываются признавать полезность рассуждений о теле и переживаемом недискурсивном опыте.

Мне хотелось бы верить, что, если бы Рорти пересмотрел мое видение сомаэстетики в свете его эволюционирующих взглядов на философию как культурную политику, он бы искренне оценил возможности, которые открывает сомаэстетический проект. Пару раз, когда мы встречались уже в последние несколько лет его жизни, еще задолго до того, как он написал свой критический очерк в адрес сомаэстетики, он высказывал предположение о том, что, возможно, станет более восприимчивым к ней несмотря на то, что этот проект очень далек от его личного стиля, профессиональных навыков в области философии, понимаемой как культурная политика¹. Заметная трансформация его отношения очень порадовала меня, но не сильно удивила, поскольку Рорти был примером не только доброты и великодушия, но и поражал своей терпимостью и любопытством в отношении всего нового. Его преждевременная смерть

¹ Однажды, когда мы гуляли по Парижу, он спросил меня (со скромной самоуничижительной, но искренне заинтересованной интонацией), какие соматические дисциплины я мог бы рекомендовать философу в зрелом возрасте с избыточным весом. Прежде чем я успел ответить, что-то другое внезапно привлекло наше внимание, после чего наш разговор принял иной оборот.

положила конец смелому и масштабному философскому исследованию, но оставила нам наследие для того, чтобы мы могли продолжить беседы, которые он вел, еще более авантюрными и экспериментальными способами.

REFERENCES

- Dewey, J. (1963). *Philosophy and Civilization*. New York: Capricorn.
- Dewey, J. (1981). *Experience and nature*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, J. (1988a). *Freedom and Culture*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, J. (1988b). *The Quest for Certainty: A Study of the Relation of Knowledge and Action*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.
- Diogenes Laertius (1991). *Lives of Eminent Philosophers*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- Granger, D. A. (2003). A review of Richard Shusterman, "Pragmatist Aesthetics": Living Beauty, Rethinking Art. *Studies in Philosophy and Education*, 22 (5), 381-402.
- James, W. (1983). *The Principles of Psychology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Klepp, L. (1990) Every Man a Philosopher King. In *The New York Times Magazine*, 2-6 (57), 121-125.
- Dobson, W. (ed). (1963). *Mencius: A New Translation* (W. Dobson, Trans.). Toronto: Toronto Univ. Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Trans.). London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *In Praise of Philosophy and Other Essays* (J. Wild, J. Edie, & J. O'Neill, Trans.). Evanston: Northwestern University Press.
- Rorty, R. (1982a). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rorty, R. (1982b). Dewey's Metaphysics. In *Consequences of Pragmatism (Essays 1972-198)* (72-90). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Rorty, R. (1987). Thugs and Theorists. In *Political Theory*, 15 (4), 564-580. DOI 10.1177/0090591787015004004.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1991a). Inquiry as Recontextualization: An Anti-Dualist Account of Interpretation. In D. Hiley, J. Bohman, & R. Shusterman (Eds.), *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture* (59-80). NY: Cornell University Press.

- Rorty, R. (1991b). *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers*, Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1991c). Intellectuals in Politics: Too Far In? Too Far Out? *Dissent*, 38, 483-490
- Rorty, R. (1991d). *Objectivity, Relativism, and Truth: Philosophical Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1992a). The Intellectuals at the End of Socialism. *The Yale Review*, 80, 1-16. Cambridge: Wiley-Blackwell.
- Rorty, R. (1992b). Trotsky and the wild orchids. In C. Voparil, & R. Bernstein (Eds.), *The Rorty Reader* (500-511). Oxford: Blackwell.
- Rorty, R. (1998). Dewey between Hegel and Darwin. *Philosophical Papers*, 3, 290-309.
- Rorty, R. (1999). The Inspirational Value of Great Works of Literature. In *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth Century America* (125-141). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rorty, R. (2000). Afterword: Intellectual Historians and Pragmatism. In J. Pettegrew (Eds.), *A Pragmatist's Progress?* (190-218). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Rorty, R. (2001). Response to Richard Shusterman. In the M. Festenstein, & S. Thompson (Eds.), *Richard Rorty: Critical Dialogues* (153-157). Cambridge: Polity Press.
- Rorty, R. (2007). *Philosophy as Cultural Politics: Philosophical Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (2010a). Feminism and Pragmatism. In C. Voparil, & R. Bernstein (Eds.), *The Rorty Reader* (330-351). Oxford: Blackwell.
- Rorty, R. (2010b). Human Rights, Rationality, and Sentimentality. In C. Voparil, & R. Bernstein (Eds.), *The Rorty Reader* (352-359). Oxford: Blackwell.
- Shusterman, R. (1992). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.
- Shusterman, R. (1997). *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. New York: Routledge.
- Shusterman, R. (2000a). *Performing Live: Aesthetic Alternatives to the Ends of art*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.
- Shusterman, R. (2000b). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. New York: Rowman & Littlefield.
- Shusterman, R. (2003). Pragmatist Aesthetics: Between Aesthetic Experience and Aesthetic Education. *Studies in Philosophy and Education*, 22 (5), 403-412.
- Shusterman, R. (2006). Aesthetic Experience: From Analyses to Eros. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2), 217-229.
- Shusterman, R. (2008). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHRONICA



**ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА»
(К 60-ЛЕТИЮ КАФЕДРЫ ЭСТЕТИКИ)**

Философский факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 11.XII.2020

АЛЕКСАНДРА АТАНОВА, ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА

Александра Александровна Атанова — аспирантка, Русская христианская гуманитарная академия (РХГА), факультет философии, богословия и религиоведения, кафедра философии, религиоведения и педагогики, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: aleks.atanova@gmail.com

Екатерина Александровна Стругова — бакалавр философии, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: ekaterina.strugova1997@gmail.com

Данная статья представляет собой обзор работы Всероссийской научной конференции «Эстетика и герменевтика» (11 декабря 2020 года, Московский государственный университет, Москва), проходившей в честь 60-летия кафедры эстетики философского факультета МГУ. Тематика мероприятия охватывала философские основания эстетической интерпретации и герменевтический метод в контексте актуальной эстетики. Участниками конференции стали эстетики, философы, историки эстетической мысли, специалисты по феноменологии и философии творчества, искусствоведы и исследователи различных аспектов социально-гуманитарного знания широкого и узкого профиля. Организаторами, участниками и модераторами пленарного заседания и двух тематических секций выступили препода-

ватели и студенты высших учебных заведений Москвы, Санкт-Петербурга, Оренбурга, Красноярска, Костромы, Воронежа и других российских городов. Название конференции отсылает к осмыслению герменевтики через призму историко-философского подхода, а также к переосмыслению терминологии, метода и предмета герменевтики в контексте современной эстетики и актуальных художественных практик. Исследователи приложили совместные усилия к поиску связей и конфликтов интерпретации между герменевтикой и эстетикой для того, чтобы оценить эвристический и диалогический потенциал герменевтики в отношении искусства и иных объектов искусствоведческого, социологического и филологического анализа. В статье рассматриваются результаты прошедшей конференции, выявляются нюансы сопоставления различных вопросов и проблем, решаемых в дискуссионном формате мероприятия.

Ключевые слова: эстетика, герменевтика, актуальное искусство, эстетическая интерпретация, научная конференция, экспозиционная практика, искусствоведение

**RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE
“AESTHETICS AND HERMENEUTICS”
(TO THE 60TH ANNIVERSARY
OF THE DEPARTMENT OF AESTHETICS)**

**DEPARTMENT OF PHILISOPHY, LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY,
DECEMBER 11, 2020**

Aleksandra Atanova

The Russian Christian Academy for Humanities, St. Petersburg, Russia.
E-mail: aleks.atanova@gmail.com

Ekaterina Strugova

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia.
E-mail: ekaterina.strugova1997@gmail.com

This article is a review of the conference “Aesthetics and Hermeneutics”, which was held at Moscow State University on December 11, 2020, in honor of the 60th anniversary of the Department of Aesthetics of the Faculty of Philosophy of Moscow State University. The topic of the event covered the philosophical foundations of aesthetic interpretation and the hermeneutic method in the context of contemporary aesthetics. The participants of the conference were aestheticians, philosophers, historians of aesthetics, phenomenologists and philosophers of creativity, art historians, and scholars of humanities of a wide and narrow profile. The organizers, participants, and moderators of the plenary

session and two thematic sections were professors and students from Moscow, St. Petersburg, Orenburg, Krasnoyarsk, Kostroma, Voronezh, and many other Russian cities. The title of the conference refers to the application of a historical and philosophical approach to hermeneutics, as well as to rethinking of the terminology, method and subject of hermeneutics in the context of contemporary aesthetics and artistic practices. Thanks to joint efforts, researchers could look for connections and conflicts of interpretation between hermeneutics and aesthetics to reveal the heuristic and dialogical potential of hermeneutics concerning art and other subjects of art history, sociology and philology. The article analyzes the results of the conference and reveals the nuances of comparing various issues and problems solved in the course of it at the level of work of each section and plenary session as well as in the format of an entire event.

Keywords: aesthetics, hermeneutics, contemporary art, aesthetic interpretation, scientific conference, exposition practice, art history

Введение

11 декабря 2020 года на философском факультете МГУ в дистанционном формате прошла Всероссийская научная конференция «Эстетика и герменевтика», приуроченная к 60-летию образования кафедры эстетики. В мероприятии, организованном в рамках деятельности Междисциплинарной научно-образовательной школы МГУ имени М. В. Ломоносова «Сохранение мирового культурно-исторического наследия», приняли участие несколько десятков российских исследователей. Материалы Юбилейной конференции готовятся к публикации при поддержке издательской программы философского факультета МГУ.

Участникам конференции было предложено изложить широкое и более специальное понимание целей герменевтики и эстетики, а также оценить возможности совмещения двух, казалось бы, различных дисциплин в современном философском контексте. Принимая во внимание достижения российской эстетики в целом и кафедры эстетики философского факультета МГУ в частности, организаторы конференции постарались создать благоприятный климат для обмена мнениями и сотрудничества. В рамках мероприятия предстояло обсудить не только эвристический потенциал герменевтики в осмыслении искусства, но и затронуть более частные проблемы — субъективных, интерактивных и презентационных

факторов эстетической интерпретации; понятий, ставших опорными пунктами герменевтики, таких как «круг понимания», «горизонт ожидания», плюральность смыслов.

Пленарное заседание

Пленарное заседание предварялось приветственной речью и. о. декана философского факультета МГУ А. П. Козырева, который поздравил с юбилеем кафедру эстетики МГУ и петербургских коллег из СПбГУ, отмечающих в 2020 году 60-летие кафедры эстетики. Подчеркнув значимость традиций не только в МГУ, но и в стране, и вспомнив выдающихся профессоров и заведующих кафедрами: М. Ф. Овсянникова, Е. Г. Яковлева, А. С. Мигунова, Е. В. Волкову, А. П. Козырев упомянул и о новых успехах отечественной эстетики: создание научных журналов, учреждение Российского Эстетического Общества в 2017 году, налаживание связей между МГУ, ИФ РАН, СПбГУ и другими российскими ВУЗами в сфере эстетики, работа МГУ по подготовке открытия диссертационного совета по специальности «Эстетика». Более того, на предстоящем Российском философском конгрессе 2021 года профильными кафедрами эстетики МГУ и СПбГУ подготовлен состав секции эстетики.

Вел пленарное заседание зав. каф. эстетики МГУ Е. А. Кондратьев, он же открывал серию пленарных выступлений докладом на тему «Эстетико-герменевтические исследования в контексте современной философии», задавшим поле дальнейшей дискуссии. Были обозначены факторы формирования современной эстетики (смена аксиологических и гносеологических философских концепций аналитическими логическими процедурами), указаны основные черты и направления современной эстетической мысли, а также обоснована перспективность междисциплинарного диалога как средства реализации базового для эстетической герменевтики феноменологического принципа редукции. Отдельно докладчик подчеркнул значимость диалога между эстетикой и экспозиционной практикой, поскольку последняя зачастую выступает самостоятельной интерпретационной стратегией, а поиск адекватного объяснения сопровождается поиском адекватного языка истолкования и модели исторического процесса

развития искусства. Е. А. Кондратьев заключил, что современная эстетическая герменевтика, опирающаяся на понятие расширенного эстетического опыта, позволяет преодолеть противоречие между истолкованием и переживанием, и тем самым избегает подмены понимания бесконечным процессом расшифровки, де- и перекодирования, который препятствует опыту эмоциональной встречи с искусством.

Выступление М. А. Маслина «Кафедра эстетики в моей судьбе» отличалось от остальных докладов по настроению и содержанию. Докладчик говорил о прошлом и настоящем кафедры эстетики МГУ, ее существовании в контексте отечественной философии и культуры. Отмечалось, что 1920-е годы были временем подъема искусства и культуры, а в 1921 году выдающимся философом, феноменологом и эстетиком Г. Г. Шпетом был основан Институт научной философии, и потому кафедра, вопреки распространенному мнению о подавлении философии в СССР, образовалась на очень благодатной основе, обладает великой наследственностью и идет по своей прямой дороге. М. А. Маслин поделился воспоминанием, что, когда в университете в целом ощущался избыток марксистско-ленинской философии, кафедра эстетики (которая при образовании в 60-ом году называлась кафедрой марксистско-ленинской эстетики), благодаря М. Ф. Овсянникову, выгодно отличалась отсутствием подобного фанатизма. Докладчик подчеркнул, что, по его мнению, философия не может быть не национальной, и, хотя многие отечественные специалисты являются знатоками как отечественной, так и зарубежной эстетической мысли, успех кафедры связан с тем, что на протяжении всех шестидесяти лет она сохраняла преемственность с российской эстетической традицией.

Следующим выступил заместитель заведующего кафедрой эстетики по научной работе С. А. Дзикевич. Вспомнив о «мемориальном» формате конференции, докладчик поддержал тезис М. А. Маслина о значимости существующей преемственности современной российской эстетической мысли в отношении как отечественной, так и зарубежной эстетики. Доклад «Эстетическая герменевтика: парадигмальная сеть», подготовленный в соавторстве с Е. А. Дзикевич, стал первой апробацией

некоторых идей фундаментальной коллективной монографии, находящейся на стадии разработки. Заявленная цель доклада — подготовка теоретической платформы конструктивного постмодернизма в области эстетики. По мнению авторов, ходы, связанные с подбором дополнительных коннотаций к термину модернизм, превратились в подобие игры и представляют собой тупиковую ветвь постмодернистского дискурса. С. А. Дзикевич прояснил очертания «нового подхода», который соединил бы эстетику и герменевтику без редукционизма (последним отличается логика пост-, альтер, мета- и других «игр» с модернизмом). Сосредоточившись на постмодернизме и его стремительной ассимиляции в российском и постсоветском контексте, С. А. Дзикевич сделал вывод, что подобные «трудности перевода» вовсе не стоит связывать со срединным положением российского интеллектуального поля. Соседствуя как с континентальной школой философии, так и с философией прагматизма А. Уайтхеда, российская наука может избежать тупика в виде устаревшего подхода. Вторая часть выступления об апробации конструктивизма в эстетике завершилась тезисом, гласившим, что предмет эстетики также подвергается переводу с возможностью сохранения совокупности всех эстетических процессов. Идея процесса базируется на субдисциплинарной логике с перспективой сотрудничества российских эстетиков со специалистами не только западноевропейского, но и азиатско-тихоокеанского региона.

Доклад Н. А. Хренова «Трансформация междисциплинарного подхода в связи с новым вариантом взаимодействия между гуманитарными науками на рубеже XX-XXI вв. и ситуация в эстетике» вернул секционную дискуссию к вопросу о самоопределении герменевтики. Упоминая о трудности интеграции культурологического и социологического метода в вопросы искусства, докладчик констатировал переоцененность вклада семиотики и лингвистики в российскую эстетику, которая, по его мнению, способна разрешать внутродисциплинарные проблемы без заимствования зарубежного философского опыта. Кроме того, стремление искусствоведения заимствовать методологию других наук привело к размыванию предмета, что повлекло за собой кризис не только искусствоз-

нения, но и эстетики. История искусства развивалась, а теория — нет. Возник риск утраты предмета искусствоведения, концентрирующегося на истории культуры в целом. В ходе выступления и последующей дискуссии поднималась тема авторства, к которой позже не раз обращались докладчики из других секций: в герменевтике, по словам Н. А. Хренова, имя и индивидуальность возвращалась на свое место, а эстетика помогала сохранить высокий статус автора. Согласно комментариям участников, смена приоритетов в зарубежной философии XX века, повлекшая за собой радикальный пересмотр фигуры автора, в контексте российской эстетики переводит разговор от позитивистской методологии к «романтическому варианту» герменевтики с акцентом на имени и индивидуальности. Отвечая на вопросы, Н. А. Хренов еще раз подчеркнул, что для российской гуманитарной науки в целом и для искусствознания в частности характерна ассимиляция методов, которая приводит к утрате предметности. Искусство опережает науку, и помочь преодолеть этот разрыв может ретроспективное направление. Необходимо говорить не об «анархизме» и «плюрализме» новой эстетики, а о преодолении кризиса в свойственных ей терминах гуманитарных наук.

Н. М. Смирнова (ИФ РАН) в докладе «Методология эстетического анализа: постнеклассическая герменевтика» проанализировала различные направления герменевтики XX века. В качестве основных элементов постнеклассической герменевтики П. Рикёра были выделены кантианство, анализ самосознания субъекта и постнеклассическая лингвистика. П. Рикёр и Н. Хомский соглашались в том, что основная функция языка — выразительная, а не коммуникативная, и постнеклассический подход состоит в анализе именно этих аспектов общения. Упомянув достижения феноменолого-онтологического «поворота» в герменевтике, Н. М. Смирнова указала на возможность реконцептуализации современной герменевтики при изменении понимания сути интерпретации. Последняя является конфликтом между индивидуальными самосознаниями, не тождественными языковым структурам, глубоко укорененным в мышлении. Более того, современные исследования неевропейских языков и культур демонстри-

руют вариативность и подвижность не только поверхностных, но и глубинных структур языка (которые, как считалось, совпадают со структурой мысли). Отсюда вытекает необходимость реконцептуализации герменевтики: основываться только на анализе герменевтических выражений невозможно.

В выступлении «Об А. Ф. Лосеве, Н. В. Самсонове, французском эстетике Ш. Лало и литературном критике Ю. И. Айхенвальде» Е. А. Тахо-Годи описала ход своего исследования по поиску оригинального эстетического учения Лосева в ранний период его деятельности. Основная гипотеза автора состояла в том, что Лосев, а также Самсонов и Айхенвальд, не только сформулировали причины самоидентификации эстетики как науки, но и в чем-то опережали своих зарубежных коллег феноменологов и экспериментальных психологов. Исследователь обнаружил в работах Лосева влияние современного ему французского философа Лало (его «Введение в эстетику» впервые вышло на русском под редакцией Самсонова в 1915 г.), которого Лосев нигде не упоминает. Проследив параллелизм суждений раннего Лосева и Лало, Е. А. Тахо-Годи сделала вывод о том, что представление Лосева о возможности эстетики в качестве строгой системы, состоящей в критике, истории и непосредственно философии искусства, актуально и по сей день. Догматизм и импрессионизм должны примириться в историко-философском мирозерцании, синтезирующем объективное и субъективное.

Далее Н. Б. Маньковская в докладе «Пострецептивный герменевтический метод в эстетике французского символизма» сопоставила неотомистский и эзотерический подходы к интерпретации искусства в лице П. Клоделя и Ж. Пеладана. Отмечалось, что для первого поэта все символы искусства трактуются теологически: художник творит подобно Богу, и символы в искусстве позволяют ему переходить от одной реальности к другой; в то время как второй писатель рассматривает все как мистику, например «Божественная комедия» Данте читается не как любовная поэма, а как тайный шифр. Отметив, что символисты вступают в диалог с мировой культурой, в том числе предпринимают попытки отрефлексировать тенденции и явления, Н. Б. Маньковская пришла к выводу о необходимо-

сти применения синтетического подхода к интерпретации искусства. Обсуждение, наступившее после доклада, обнаружило интерес аудитории к проблеме открытости основного, но все еще острого, вопроса герменевтики — как быть с отдельными деталями произведения искусства, если не принимать во внимание интенции автора?

Т. Ю. Пластова в докладе «Проблемы экспозиции живописных произведений XX века. Опыт экспозиций картин А. Пластова» изложила свое видение связи искусствознания с эстетикой, базирующееся не на теоретической соотнесённости дисциплин, а на их практическом взаимодействии. В центре внимания оказалась проблема экспонирования произведения: оно должно быть результатом предварительного исследования, но в то же время оно предваряет всякое взаимодействие с произведением, а значит всякое исследование. Реципиент всегда имеет дело с произведением, уже включенным в конкретную репрезентативную ситуацию со своими герменевтическими законами. Выходит, теории должна предшествовать практика экспонирования, отсутствие критериев выбора условий которого — это не только внутриинституциональный вопрос. Проследив эволюцию представлений о существовании объекта в среде от его полной зависимости, до разрушения границ между одним и другим, Т. Ю. Пластова пришла к выводу о совпадении контекстов экспонирования и созерцания арт-объектов несмотря на асимметрию их анализа и чувственного восприятия. Дополненные мультимедийной презентацией тезисы автора стали живым примером актуальной художественной ситуации, когда дистанционный формат посещения музея вышел на передний план и скорректировал запросы аудитории по всему миру.

Е. Н. Устюгова от имени эстетиков СПбГУ поздравила кафедру с юбилеем и прочла доклад «Феномен стилизации в ракурсе герменевтики». Исследователь отметила, что мотивация построения стилизованного высказывания обусловлена характером коммуникативного пространства культуры, из чего следуют разные подходы к интерпретации стилизованного произведения. Один из подходов — это эстетически-герменевтический анализ, предполагающий, во-первых, рассмотрение многомерности диалогизма в стилизации, и, во-вторых, рассмотрение

собственной исторической бытийности стилизованного произведения как феномена художественной реальности. В силу многообразия типов стилизации герменевтический анализ данного феномена не может быть абстрактным. Е. Н. Устюгова рассмотрела две существенно различающиеся ситуации: когда стилизация становится или приемом, входящим в систему стиля (Ренессанс, классицизм, историзм, модерн и др.); или когда стилизация исходит из характера самой языковой системы культуры как неопределенного пространства тотальных трансформаций (постмодерн). Стилизация как художественный прием является высоко заряженным эстетическим триалогом между стилевым прообразом, стилизатором и воспринимающим, при том она находится на рубеже смены кода стиля и исключает автоматизацию восприятия. Совсем иная ситуация складывается в постмодерне, где пространство наполнено стилизацией, и отсутствие стилевых кодов, отсутствие метаязыка становится его ключевой характеристикой. В основе постмодерна заложена модель виртуальной принадлежности одного индивида многим культурам; постмодернизм присваивает жанры и стили ушедших эпох и освобождает их от исторической действительности, которая их породила, и моделью для сборки текстов становится многовариантность. Исследователь заключила, что стилизация постмодерна не имеет интерпретации, поскольку реципиент становится соучастником события, в процессе которого он не создает или дешифрует текст, а производит контекст интертекстуальной игры столкновения кодов. Кроме того, при стилизации не всегда можно говорить об авторе. Будучи стилизатором, он скрывается, ускользает, выступая как квазисубъектность или метасубъектность. Тема стилизации и стиля вызвала живой отклик, поскольку у слушателей и участников конференции возникло множество вопросов и реплик.

А. Е. Радеев в докладе «За новую эстетику, или назад к эстетическому опыту» подчеркнул, что разделение «эстетик» на континентальную и аналитическую не является первым и, тем более, главным конфликтом в истории философии. Новая эстетика — это не столько радикально новая повестка, сколько свидетельство необходимости расширения оптики для «ста-

рой» эстетики: предмета, подхода и смежных полей исследования. После упоминания А. Е. Радеевым «минимальных аксиом эстетического опыта», отделяющих последний от функционирования чувственности, и его выступления в целом среди членов аудитории возникла дискуссия об оценочной стороне эстетического опыта. Некоторые участники обсуждения высказали мнение о превращении последней в инструмент эстетической теории, другие отдали приоритет произведению искусства как объекту со свойствами «единства, связности и завершенности». Таким образом, выступление, завершающее пленарное заседание, напомнило всем присутствующим на конференции в необычном формате, что географическая разрозненность выступлений — это не препятствие, но еще одна возможность расширить поле интерпретации.

Несмотря на достижение относительного единства взглядов участников на динамику «эстетического поворота» в философии прошлого века, в ходе пленарного заседания обнаружилось противостояние стратегий «выхода» из кризиса гуманитарного знания. Выяснилось, что тематика конференции не исчерпывается связями герменевтики и эстетики. В рамках первой и второй секции участникам предстояло оценить потенциал аналитико-прикладного аспекта эстетики в отношении проблемных точек интерпретации искусства и постановки вопроса об эффективности и приемлемости такого подхода.

После небольшого перерыва состоялся онлайн-концерт скрипичной музыки, где студентка кафедры эстетики философского факультета МГУ, а также выпускница МГК и профессиональный музыкант Г. Скобелева исполнила несколько произведений И. С. Баха и Э. Изаи. Исполнение сопровождалось комментариями к произведениям, что превратило концерт в самостоятельный элемент, соответствующий тематике конференции. Далее работа продолжилась в формате двух параллельных секций.

Секция «Эстетика и проблемы интерпретации искусства»

Ведущим секции «Эстетика и проблемы интерпретации искусства» выступал заместитель заведующего кафедрой эстетики МГУ С. А. Дзикович, проводивший трансляцию из

исторического и мемориального места Москвы — дома Кандинского на Зубовской площади, построенного отцом художника. Поздравив участников с наступающим Новым Годом и проговорив регламент работы секции, С. А. Дзикевич предоставил слово докладчикам, при представлении которых особое внимание уделялось их связи с кафедрой, отмечающей свой юбилей.

Первым выступил В. Н. Кульбижеков, в прошлом соискатель кафедры эстетики МГУ, с сообщением «Сущность композиции в музыке и реальности». Ключевым стал тезис о том, что музыка в человеческом измерении не только представляет собой альтернативой логосу, но и воспроизводит в звуковой форме модель бытия. В музыке для выражения важнейших бытийственных состояний требуется не единичный знак, а целый комплекс эмоционально-чувственных логико-структурных и выразительных средств, включающий и композиторское мастерство, и музыкальное исполнительство. Показав, каким образом при построении структур композиторы миметически воспроизводят существующие в культуре представления о важнейших структурах универсума (например, бесконечность пространства и времени, тяготение), В. Н. Кульбижеков заключил, что музыка входит в универсальный код культуры определенной эпохи и зачастую предвосхищает важнейшие структурные и содержательные принципы естествознания. Таким образом, философско-эстетическое изучение и интерпретация музыкальных структур преодолевает рамки собственно музыкального выражения и содержания и выходит на уровень философии сознания, философской онтологии и гносеологии.

А. Р. Апресян, выпускник и доцент кафедры эстетики МГУ, представил доклад «Проблемы интерпретации художественного произведения на примере работ Жана-Мишеля Баския», повернув дискуссию из теоретической в практическую плоскость. Современный арт-рынок, заметил докладчик, стал доминирующим фактором в восприятии наследия многих художников и задал вектор для искусствоведческих исследований. Баския входит в число самых дорогих художников мира и является первым всемирно известным темнокожим худож-

ником. Критики, кинематографисты, журналисты и кураторы создали легенду Баския, видя в нем героя поп-культуры, а не просто художника, что принесло ему мировую известность. При этом, исследования работ Баския часто основываются на собственном эстетическом опыте и личных ассоциациях и, скорее, дополняют смысл работ, а не проясняют их. Переходя к российским реалиям, А. Р. Апресян упомянул новостной заголовок «Каляки-маляки Баския проданы за 29\$ млн.», который отражает саркастическое отношение к творчеству Баския и, на контрасте с американскими новостными статьями, говорит о неумении эстетически осмыслить подобное искусство. Доклад сопровождался презентацией, что позволило слушателям составить довольно полное представление о творчестве художника и обеспечило лучшее понимание предмета и содержания исследования.

Следующим прозвучал доклад представителя петербургской школы эстетики Л. Ю. Яковлевой «К проблеме феноменолого-герменевтического анализа архитектурного пространства». Чтобы выяснить, есть ли точки соприкосновения и расхождения между герменевтическим и феноменологическим подходами к анализу архитектуры, исследователь сопоставил герменевтику архитектуры Х. Гадамера и феноменологическую эстетику Г. Бёме. Обнаруживается, что истоки методов очень близки, и при первом приближении к архитектуре можно говорить о едином феноменолого-герменевтическом анализе, но при переходе в поле эстетики возникает расхождение. Герменевтический подход предполагает движение к возможности историко-культурного анализа, в то время как феноменологическая эстетика осуществляет более тонкую работу с самим восприятием, сохраняет его непосредственность и позволяет отслеживать грани, которые незаметны в повседневном опыте и теряются при герменевтическом анализе. Л. Ю. Яковлева пришла к выводу о том, что, совмещая подходы, возможно мыслить событие в категориях пространства, понимания и субъектности.

И. М. Фатеева, представлявшая Костромскую ГСХА, вновь вернула ход дискуссии в практическую плоскость. В докладе «Вечно длящийся день» (к картине «Охотники на снегу» Пите-

ра Брейгеля) рассматривался термин, вынесенный в название. На основании того, что упомянутая выше картина соотносима с суждением «вечно длящийся день» (это обобщение можно усмотреть и в сюжетной линии, и в композиционном и колористическом решении, в технической стороне, и даже в историческом контексте), предпринимается попытка сконструировать, с позиции феноменологической эстетики Р. Ингардена, соответствующий эстетический предмет. Структура картины выводит зрителя за пределы собственно картины в область воображаемого, и потому содержание сконструированного эстетического предмета оказывается более богатым по сравнению с тем, что возникает благодаря только самому произведению. И. М. Фатеева пришла к выводу о существовании целого ряда реалистических пейзажей отечественных художников со слабо выраженным сюжетом, в отношении которых сконструированный эстетический предмет может быть определен как «вечно длящийся день».

Прозвучало выступление и профессора Московского психолого-социального университета В. М. Букатова «Драмогерменевтика: основные положения, методические ориентиры и образовательная практика». Докладчик пояснил, что драмогерменевтика создана для конструирования педагогами режиссуры урока из сопряжения театральной, герменевтической и педагогической профессиональной сферы деятельности с тем, чтобы обеспечить живое понимание изучаемой на уроке темы через личностное переживание ее смыслового контекста. Участники и слушатели конференции просмотрели видео о применении приемов драмогерменевтики в педагогической практике. С. А. Дзикович поблагодарил выступающего и отметил важность эстетического развития людей всех возрастов, воспитания эстетических чувств и необходимости обращения к этой проблематике. Тема воспитания нашла глубокий личный отклик у аудитории, завязалась оживленная беседа.

Завершилась работа секции выступлением А. С. Загрядской «Формирование музея как следствие изменений эстетического сознания (от Ренессанса к Новому времени)», где была рассмотрена история возникновения музеев начиная с эпохи Возрождения, когда уже возникает представление об эстети-

ческом как о независимом от контекста, но при этом сохраняется зависимость от божественного порядка, и до современных институций. Исследователь объяснила, что практика музейного экспонирования и спецификация искусства возникает как следствие автономизации эстетики, а также отметила, что сегодня существует обратная тенденция: искусство выходит за пределы музея и проникает в разные сферы жизни, в некотором смысле возвращая нас к представлению о тотальном эстетизме.

Секция «Проблемы и контексты эстетической герменевтики»

Во второй секции, ведущим которой стал Е. А. Кондратьев, участники продолжили осмысление терминов, метода и предмета «классической» герменевтики с учетом особенностей современной континентальной и аналитической эстетики и арт-практики.

Секцию открывал доклад А. А. Оганова «Смысловые интенции художественного текста», «латентное бытие» которого проявляется в подлинно метафизической «акции». Обратившись к концепту «соучастное мышление» М. Бахтина, докладчик заключил, что адекватное понимание обеспечивается диалогом читателя с текстом как с нечувственным, имперсональным и автономным источником смысла, поскольку автор, «умирая» в нем, становится «трансперсоной». В то время, как в центре принципов «эстетической экзегетики», предмета доклада А. Г. Рукавишникова, стоит свобода художника-иконописца. Интегральное рассмотрение красоты и блага задано контекстом христианского богословского дискурса и «теологии присутствия», связанной с именем Г. У. Бальтазара. Таким образом, в двух вышеупомянутых выступлениях отразился альтернативный взгляд на субъект-центрированные методы герменевтики и искусствоведения, вокруг которых выстраивалась дискуссия пленарного заседания.

Замечание модератора секции Е. А. Кондратьева о буквальном «соседстве» факультета психологии и философии в советские годы акцентировало важность локального контекста эстетических исследований при разговоре о международном. Как оказалось, выступление Е. Н. Ищенко «Герменевтика в дис-

курсе искусствознания: метод и истина» проиллюстрировало эту закономерность. Упомянув критику М. Шапиро интерпретации живописи В. Ван Гога М. Хайдеггером и Ж. Деррида, Е. Н. Ищенко подчеркнула, что самоопределение искусствоведческих моделей как научных не исключает психологического «вчитывания» интенций автора в произведение. «Узкое» понимание целей интерпретации, ставшее нормой в контексте «визуального поворота» гуманитарных наук, следует из недооценки эвристического потенциала герменевтики.

Г. В. Сорина и А. Ю. Коренева продемонстрировали «многоплановую апробацию философского концепта “отчуждение”» в контексте музеологии. Двойная «оптика» «отчуждения» — материального и интеллектуального — позволила авторам рассмотреть его как условие экспонирования и зрительского понимания, превращающее музей современного искусства в «музей идей». В свою очередь, Е. И. Булычева предложила взглянуть на миф и антимиф как на две грани общего мифопоэтического проекта изобразительного искусства XX века. Амбивалентность мифа, соединяющего в себе черты художественного приема и мироощущения, приводит к необходимости осуществлять «перевод» с чувственного восприятия на архетипическое. Таким образом, оба выступления возобновили внутри секции проблематизацию субъективного фактора при поиске мотивов интерпретатора. Последний и в случае мифа, и в контексте музейного пространства, «отчуждающего» арт-объект, нередко подменяет рецептивный аспект истолкования рациональным.

С. Б. Кожевников в докладе о «Деконструкции авторства в современных арт-практиках» подчеркнул, что критическая «атака» на институт искусства исходит и от самого художника-автора. Учитывая интерес аудитории к причинам «гибкости» институционального критерия верной интерпретации арт-объекта, С. Б. Кожевников пришел к выводу, что, сменяя новизну жеста новоевропейского гения «тэгом», анонимность современного искусства возвращает художника из андеграунда в истеблишмент.

Следующий доклад «Герменевтика как эстетический дискурс медиасреды» был посвящен не только проясняюще-

му потенциалу герменевтики, но и, по мнению его автора, М. И. Козьяковой, «искажающему». Создаваясь посредством технологий «дополненной» и «виртуальной» реальности, искусство становится инструментом радикальной и, главное, нематериальной трансформации современного мира. В свою очередь, Т. В. Кузнецова обратившись к феномену «социальной динамики моды», отметила, что мода и дизайн образуют коммуникативное пространство вариативных «стилей жизни» (термин австрийского психолога А. Адлера) как результатов личного эстетического впечатления. Следовательно, два упомянутых выступления были обращены к поиску критериев художественности. Проблема «реальной иллюзорности» современного искусства и «проективного» потенциала моды как имитативной игры разнообразили внутрисекционную дискуссию темой эстетического поля, «онтологизируемого» герменевтикой.

Выступление В. И. Сорокиной открывалось тезисом о кризисе современной эстетики, вызванным ее «запоздалым осмыслением» ряда познавательных поворотов в гуманитарном знании XX и XXI века. Приводя в пример русский авангард начала прошлого века, преодолевший «европоцентричность» классической эстетики, автор установила связь с тематикой пленарного заседания. В ходе дискуссии прозвучало мнение о том, что зачастую социально-гуманитарные повороты осуществляются в терминах сферы, на изменение дискурса которой они направлены. В завершающем докладе секции Ю. С. Магомедова обосновала связь герменевтики и сомаэстетики и предположила, что во избежание «гегемонии герменевтики» в философии стоит анализировать понятия, такие как «телесность», не отсылающие к вербальному описанию чувственного опыта, а переводящие его в разряд эстетического. По словам Ю. С. Магомедовой, актуальность сомаэстетики проявляется и в глобальном, и в локальном философском контексте. На предстоящем Втором Российском эстетическом конгрессе 2021 года проблеме чувственности и сомаэстетике будет посвящена отдельная секция.

Таким образом, секция «Проблемы и контексты эстетической герменевтики» удовлетворила запрос исследователей

и аудитории на продолжение продуктивного диалога. Было высказано мнение о том, что в сферу апробации герменевтического метода необходимо включить чувственность как эстетическое явление. Как и на пленарном заседании, в ряде докладов фигурировала проблематика авторства, вызвавшая в рамках данной секции особый интерес к субъективным факторам интерпретации искусства. Классические понятия герменевтики и философии, например, «миф» и «отчуждение» были определены рядом докладчиков как важное подспорье современным междисциплинарным подходам к интерпретации.

Заключение

Подводя итоги, стоит отметить не только содержание конференции, но и особенности, связанные с онлайн-форматом ее проведения. По признанию одного из спикеров, время конференции было выбрано как нельзя удачно, поскольку подобные события позволяют «вырваться из повседневности». Различные точки зрения удалось обосновать в присутствии даже большего количества слушателей, чем позволяет формат академического мероприятия в условиях аудитории. Огромное преимущество дистанционной формы — отсутствие проблемы территориальной удаленности, что позволяет привлечь участников и слушателей из разных регионов России и даже из других стран, а также значительно облегчает задачу видеодокументирования мероприятия (запись юбилейной конференции «Эстетика и герменевтика» доступна на канале кафедры эстетики МГУ в YouTube; ссылку можно найти в тексте отчета о конференции на сайте МГУ). Однако существуют и недостатки: из-за технических проблем не у всех участников получилось подключиться к конференции и прочесть доклады. Кроме того, дистанционный формат лишает такой важной составляющей любого научного мероприятия как неформальная беседа с коллегами. И если решение первой проблемы — вопрос времени и практики, то второй недостаток может быть преодолен только путем выработки особого регламента проведения онлайн мероприятий, организацией пространства для неформального общения, с чем научному сообществу только предстоит справиться.

Неординарная по формату и разнообразная по содержанию конференция «Эстетика и герменевтика» подтвердила, что учет достижений глобального эстетического сообщества необходимо сопровождать историко-концептуальным анализом российского. Тем не менее, более пристальное внимание к отдельным сферам позволит изменить оптику отечественной эстетики и философии. Многие доклады, прозвучавшие на пленарном заседании, непосредственно соотносились с секционными выступлениями, а именно, по проблематике авторства. Если итогом пленарного заседания стало междисциплинарное определение интерпретации на уровне диалога герменевтики и искусствознания, то в первой и второй секции дискуссия перешла из «искусствоведческого режима» в «экспериментальный». Постановка проблемы чувственности в связи с нейро- и сомаэстетикой позволила участникам обсудить отход от системы критериев оценки искусства и расширить поле эстетизации концептами «этоса», «личности» и «стиля жизни». В завершающей части конференции обсуждение перешло к специфике «эстетической герменевтики», предназначенной для самоопределения сфер, составляющих данное понятие, и для ответов на вопросы о «смене поколений» в философии и герменевтике. Поддерживая атмосферу сотрудничества и продуктивного диалога, участники смогли приблизиться к решению задачи конференции по налаживанию связей между практико-ориентированным подходом к искусству и фундаментальным рассмотрением отдельных проблем эстетической теории.

**ДЕСЯТОЕ ЗАСЕДАНИЕ СЕМИНАРА
«БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ»:
К 100-ЛЕТИЮ РУССКОГО АНТИКОВЕДА
В. Г. БОРУХОВИЧА
(РХГА, 19 ноября 2020 г.)**

СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, ОЛЬГА СТАВЦЕВА

Светлана Борисовна Никонова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры Культурологии, педагогики и искусств Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург/Саратов, Россия.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Ольга Ивановна Ставцева — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ленинградского Государственного университета им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

В статье представлен отчет о работе Десятого заседания семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» (19 ноября 2020 г., Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург). Работа семинара прошла в рамках ежегодных международных академических чтений в РХГА. Нынешнее юбилейное заседание было посвящено 100-летию юбилею выдающегося советского / российского историка античности

Владимира Григорьевича Боруховича (1920–2007). Участниками семинара стали историки, филологи, философы, искусствоведы, религиоведы, как преподаватели, так и учащиеся — студенты и магистранты вузов Петербурга. Были заслушаны и обсуждены доклады, тематика которых охватывала широкий круг вопросов философии, истории, культурологии, религиоведения, искусствоведения, анализа современности. Но в целом так или иначе общим для них всех, как это обычно случается на данных семинарах, которые уже стали регулярными, было превалирование эстетической линии рассуждения.

Ключевые слова: семинар «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем», античность, модерн, В. Г. Борухович, древнегреческая история и культура, Русская христианская гуманитарная академия, эстетический опыт, произведение искусства

TENTH MEETING OF THE SEMINAR “GODS, PEOPLE AND WORLDS IN THE PAST AND THE PRESENT”: TO THE 100TH ANNIVERSARY OF THE RUSSIAN HISTORIAN OF ANTIQUITY VLADIMIR G. BORUKHOVICH

**(RUSSIAN CHRISTIAN ACADEMY FOR THE HUMANITARIAN,
NOVEMBER 19, 2020)**

Svetlana Nikonova

DSc in philosophy, Professor, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg / Saratov, Russia.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Olga Stavtseva

PhD, Associate Professor, Pushkin Leningrad State University, St. Petersburg, Russia.

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

The article presents a report on the work of the 10th meeting of the seminar “Gods, people and worlds in the past and the present” (November 19, 2020, Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg). The meeting of the seminar was held as part of the Annual international academic readings at

the RChAH, 2020. The jubilee meeting was dedicated to the 100th anniversary of the birth of Vladimir Grigorievich Borukhovich (1920–2007), a major Soviet/Russian scholar of the history and culture of the Ancient World. The seminar was attended by historians, philologists, philosophers, art historians, religious scholars, both teachers and students — students and undergraduates. At the sessions, reports were heard and discussed, the topics of which covered a wide range of questions in philosophy, history, cultural studies, religious studies, art history, analysis of Modernity. But in general, common to all of them, as usually happens at these seminars, which have already become regular, was the prevalence of the aesthetic line of reasoning.

Keywords: seminar “Gods, people and worlds in the past and the present”, antiquity, Modernity, V. G. Borukhovich, ancient Greek history and culture, Russian Christian Academy for the Humanities, aesthetic experience, work of art

Первое заседание антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» («БЛМ») состоялось в декабре 2015 года. Все заседания семинара проводились в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА) два раза в год: в конце первого учебного семестра — во второй половине декабря, в рамках конференции «Бог. Человек. Мир» (название этого симпозиума дало основание и для наименования нашего антропологического семинара «БЛМ»); и в конце второго семестра — в последние дни мая, в рамках «Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге»¹. Работа всех (кроме самого первого) предыдущих собраний «БЛМ» и ее «дочерней» секции «Логос–Этос–Миф» (проходившей в рамках филологической конференции «*Nomo loquens*», 2017–2019 гг.) отражена в отчетах, опубликованных в изданиях РХГА («Вестник РХГА», «*Acta eruditorum*»), московском антиковедческом журнале «Аристей» и в «*Terra Aestheticae*» (укажем список всех публикаций: Sinitsyn, 2018a, 2018b, 2018c, 2018d, 2019, 2020; Nikonova, Sinitsyn, & Stavtseva, 2019; Sinitsyn, Nikonova, Stavtseva, & Capilupi, 2019; Sinitsyn & Nikonova, 2019).

Из-за пандемии, принесшей в 2020 году метаморфозы в режим образования и многое изменившей в научных мероприятиях, ежегодная весенняя конференция РХГА была

¹ В 2019 г. названия обеих научных конференций изменились.

перенесена на осень этого года. И так вышло, что юбилейным — Десятым — стало не майское, а ноябрьское заседание нашего семинара. Организаторы «БЛМ» решили подготовить обзор для журнала «Terra Aestheticae», что называется, «по горячим следам».

Два предыдущих заседания «БЛМ» были посвящены конкретным темам, связанным с историей и искусством (см. подробнее в отчете о VIII и IX семинарах: Sinitsyn, 2020). А юбилейное собрание было решено сделать политематическим. Это позволило поучаствовать в заседании представителям разных специальностей с докладами по самым разнообразным темам, в том числе проявить активность студентам и магистрантам, которые получили возможность рассказать о своих научных наработках. Кроме того, это в полной мере соответствовало названию семинара, тематика которого крайне широка. Однако любопытно: на протяжении десяти семинаров стал уже весьма заметным интересный факт. Оказалось, что когда собираются вместе, в одном дискурсивном пространстве, представители разных гуманитарных направлений — историки, философы, филологи, искусствоведы, культурологи, религиоведы, — и ставят своей целью поговорить о чем-то общезначимом, интересном и дискуссионном для них всех, почти все избираемые ими темы, если даже не напрямую, оказываются связаны с вопросами эстетики и искусства, то, по крайней мере, излагаются в некоем эстетическом измерении.

Открыл заседание нашего десятого семинара его руководитель, кандидат исторических наук, доцент Русской христианской гуманитарной академии *А. А. Сеницын*. Он поздравил собравшихся с юбилейной встречей, напомнил, что первое заседание состоялось пять лет назад, в декабре 2015 года, и проходило оно за круглым столом, в той же самой 504 аудитории, что и нынешнее. Ведущий сообщил также, что 16 декабря 2020 года исполняется 100 лет со дня рождения антиковеда, крупного исследователя истории и культуры древнего мира, Владимира Григорьевича Боруховича. Поэтому десятый семинар он предложил посвятить большому Юбилею русского ученого, педагога, переводчика и комментатора памятников классической литературы, внесшего, кроме того, большой

вклад в изучение античного искусства. А. А. Синицын кратко представил биографию историка.

В. Г. Борухович родился в 1920 году на Украине, а в конце 1920-х семья Боруховичей переехала в Ленинград. В 1938 году Владимир Григорьевич поступил на исторический факультет Ленинградского государственного университета. Годы его обучения были прерваны войной, и только в 1947 году он с отличием окончил ЛГУ. В сентябре 1950-го защитил кандидатскую диссертацию на тему «Исократ и Феопомп как представители промакедонской группировки в Греции IV в. до н. э.». Дальнейшая биография Боруховича связана с тремя российскими городами: Мурманском (1950–1954), Горьким / Нижним Новгородом (1954–1969) и Саратовом (1969–2007). В 1967 г. В. Г. Борухович защитил в диссертационном совете ЛГУ докторскую диссертацию на тему «Греки в Египте (От древнейших времен до Александра Македонского)». В Саратовском государственном университете им. Н. Г. Чернышевского Владимир Григорьевич в течение 20 с лишним лет возглавлял кафедру Истории древнего мира. Поколения студентов 1970-х — 1990-х слушали его увлекательные курсы по истории древнего мира, античной литературе, классическому искусству. В Саратовский период В. Г. Борухович издал несколько монографий, полсотни научных статей, рецензий и переводов античных источников. По его инициативе на кафедре истории древнего мира СГУ стал выходить периодический сборник статей «Античный мир и археология», ответственным редактором которого был В. Г. (1972–1993). В. Г. Борухович скончался 22 сентября 2007 г. в Саратове.

В науке основное внимание В. Г. Боруховича было направлено на исследование проблем античной литературы: эпос, лирика и драма, мифология, историописание и ораторское искусство. Десятки статей и несколько монографий В. Г. Боруховича посвящены античным авторам и проблемам их творчества: Гомеру, Пифагору, Аристофану, Геродоту, Демосфену, Исократу и др. В 1957 году в издательстве Горьковского университета вышел его учебник по древнегреческой литературе (Vorukhovih, 1957) — одно из лучших отечественных учебных пособий. Этот учебник был переиздан в последующие годы в Москве (Vorukhovih, 1962) и в Саратове (Vorukhovih, 1982). В 1976 году в издательстве

Саратовского университета была опубликована научно-популярная книга «В мире античных свитков» (Vorukhovih, 1976), а в 1993 — монография «Квинт Гораций Флакк. Поэзия и время» (Vorukhovih, 1993) — результат многолетней работы В. Г. Боруховича с текстами римского лирика. Многие годы в Саратовском университете Борухович читал спецкурс по греческому искусству. Первые лекций профессор рассказывал о влиянии египетской живописи и пластики на архаическое искусство эллинов. В 2002 году в петербургском издательстве «Алетейя» вышла монография В. Г. Боруховича «Вечное искусство Эллады» (Vorukhovih, 2002), посвященная истории древнегреческого искусства от его истоков до начала эпохи эллинизма. Книга начинается с главы «Искусство Древнего Египта» (Vorukhovih, 2002, 24-47), в которой Борухович показывает, как и в чем египетское искусство повлияло на становление художественного идеала, было «прелюдией» искусства греков. В. Г. Борухович выполнил перевод «Мифологической библиотеки» Аполлодора, изданный в академической серии «Литературные памятники» (Apollodor, 1972). В 1976 году в той же серии вышел его перевод знаменитой Ксенофоновой «Киропедии» (совместно с Э. Д. Фроловым) и «Агесилая» (Xenofont, 1976). Научные свершения В. Г. Боруховича вошли в золотой фонд отечественной науки об античности.

Ныне в Нижнем Новгороде, Саратове, Москве, Санкт-Петербурге и других городах России преподают многие его ученики. В 2009 году в серии мемуаров «О времени и о себе», выпущенной издательством СГУ, был подготовлен том «Владимир Григорьевич Борухович в воспоминаниях и письмах» (Parfenov, 2009). Основную часть книги составили материалы о В. Г. Боруховиче: это воспоминания коллег и учеников о товарище и учителе, статьи о жизни и творчестве В. Г. Боруховича, его переписка со своими учителями, коллегами и учениками, здесь же помещена последняя статья Боруховича о Геродоте и Ионийском восстании. Сейчас нижегородские антиковеды подготовили сборник научных статей, посвященный 100-летию юбилею В. Г. Боруховича.

После биографических сведений о профессоре Боруховиче А. А. Синицын прочитал научный доклад, тема которого была близка геродотоведческим интересам Владимира Григорьевича.



Вступительное слово А. А. Синицына к заседанию семинара
Постоянные участники и организаторы: С. Б. Никонова, А. А. Синицын
(фото С. Б. Никоновой)

ча: «Авторская ирония и полемика в одном занимательном логосе “Истории” Геродота» (работа подготовлена при поддержке РФФИ, проект № 19-09-00022а «“Праотцы истории”: древнейшие представители античной исторической науки»). Как отметил докладчик, историко-этнографический текст Геродота соткан из разного рода мифов, баек, легенд, анекдотов, занимательных и поучительных сюжетов. В этом контексте основным предметом доклада стали замечания к известному рассказу из Пятой книги «Истории» о медной табличке (*chalkeos pinax*), которую милетский тиран Аристагор привез из Ионии в Спарту, где он показывал ее царю Клеомену (Hdt. V.49–51). Металлическая табличка представляла собою архаическую географическую карту. Согласно Геродоту, во время аудиенции Аристагор надеялся с помощью этой *chalkeos pinax* убедить Клеомена отправиться в опасный военный поход, демонстрируя на карте небольшое расстояние до земель, в которые предполагалось

идти спартамцам вместе с восставшими ионийцами. Однако царь отверг его просьбу, задав вопросы о расстоянии пути. Геродот иронично отзывается о поведении ионийского просителя: если уж Аристагор рассчитывал завлечь спартанцев, ему резоннее было утаить реальное положение дел и добиться желаемого, пользуясь обманчивым видом своей «карты». По мнению докладчика, логос о *chalkeos pinax* представлен в «Истории» как драма: с диалогами, уговорами, попыткой ионийского протагониста заинтересовать и подкупить Клеомена, а в итоге — крушение замыслов милетянина. Также любопытна история о том, как малолетняя дочь царя, Горго обличает хитрого просителя, тем самым спасая отца и Спарту (вероятно, это относится к тем байкам, что «отец истории» мог слышать про премудрую царицу). По мнению А. А. Сеницына, рассказ о смысленной девочке, спасшей отчизну от авантюры, в которую ее пытался вовлечь заинтересованный ионийский проситель, напоминает сказку о голом короле. В поучительной истории о разоблачении ребенком лукавого чужеземца присутствует ирония рассказчика. В другом месте Геродот говорит (IV.36) с усмешкой о нелепости попыток коллег-«картографов», составляющих свои описания земли (*periodos gēs*). Главный объект критики галикарнасского «отца истории» в рассмотренном эпизоде — географическая этнография Гекатея, хотя милетский «отец истории» в пассаже Hdt. V.49–51 присутствует лишь анонимно. Но это еще раз подтверждает полемический характер «Истории» Геродота, ориентированной на сочинения его ионийских коллег, в первую голову — Гекатея. Эпизод с *chalkeos pinax* показывает отношение Геродота к картографии: архаические карты лгут и при желании их можно использовать в политических манипуляциях. Мораль притчи об Аристагоровой «географической карте» можно истолковать так: бойтесь ионийцев, приносящих лживые таблички.

Еще один антиковедческий доклад представила студентка 2 курса бакалавриата РХГА, направления «Религиоведение», В. Д. Зарубина. Выступление было посвящено «Образу Гекаты в халдейских оракулах и греческих магических папирусах». Докладчица уделила внимание версиям о происхождении имени богини, которые переданы в различных источниках, а так-

же этапам, которые исследователи отмечают в трансформации ее образа от архаического периода до первых веков нашей эры, то есть времени написания халдейских оракулов и греческих магических папирусов. В связи с этой трансформацией изменялись также представления и практики, связанные с культом Гекаты и посвященными ей магическими обрядами. В. Д. Зарубина обратила внимание на трактовку образа Гекаты не только в самих древних документах, указанных в названии доклада, но и в античной комментаторской литературе, в комментариях Михаила Пселла на халдейские оракулы. Было произведено сопоставление мнений современных исследователей: Сары Джонстон, Стивена Ронана, Дж. Э. Лоу и др., которые в течение долгого времени изучали образ Гекаты и связанную с ним проблематику. Докладчица остановилась на плюсах и минусах модели, предложенной для интерпретации образа Гекаты С. Ронаном, и, опираясь на работу С. Джонстон, предложила использовать при исследовании образа богини, характеристику «пограничности» как элемент, который характеризует данный образ, поскольку эта богиня так или иначе при всех трансформациях отношения к ней и способов ее почитания воспринимается как связанная с состояниями и моментами, подразумевающими некий *переход*. Доклад был обильно снабжен иллюстративным материалом, как визуальным, так и поэтическими отрывками из гимнов, посвященных Гекате. По окончании доклада развернулось активное обсуждение, спровоцированное не возникшими сомнениями или наблюдением спорных моментов, но скорее вдохновенностью докладчицы, сумевшей заразить аудиторию интересом к культуре богини, создать атмосферу, в которой хотелось продолжать говорить на предложенную тему, уточнять детали, делать смелые предположения, касающиеся потустороннего статуса богини, эстетизации ужаса, присутствующей в обрядах ее почитания.

Следующим прозвучал доклад, выводящий заседание за рамки античной тематики — напрямую к миру эстетики и искусства. Это был доклад доктора философских наук, профессора кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов (СПбГУП) С. Б. Никоновой «О трех видах музыки». Докладчица отметила, что, безусловно,

не является открытием тот факт, что люди по-разному воспринимают музыку и предъявляют к ней разные требования. Тем не менее нельзя не обратить внимание на устойчивое впечатление, что различие это не индивидуально-вкусовое, а гораздо более фундаментальное, имеющее отношение к различию парадигм мышления и восприятия вообще. Если человек говорит, что ему нравится или не нравится определенного рода музыка, возможно, речь идет не о вкусе, а о разных видах аудиального опыта. И, значит, нужно говорить не о том, что человеку нравится или не нравится та или иная музыка, а о том, что ее принципы соответствуют или не соответствуют принципам его восприятия, и что с точки зрения этих принципов «музыкой» называются совершенно разные вещи. Далее была выдвинута идея о том, что в истории культуры можно выделить, по крайней мере, три вида того, что именуется словом «музыка» в качестве практик структурирования аудиального пространства. Эти практики имеют разные цели, по-разному функционируют, требуют разных способов восприятия. Можно различить: 1) музыку как проявление божественного порядка; 2) музыку как выражение чувства субъекта; 3) музыку как организацию аудиальной среды. Первая сообщает *откровение*, вторая вызывает *переживание*, эффект третьей — *погружение* в ее атмосферу. Первая — архаическая и религиозная музыка, музыка до-модернистская. Вторая — то, что мы можем назвать классической музыкой, или шире — тонально-гармоническая музыка и ее деконструкция в пост-классических (пост-модернистских) экспериментах. Третья же музыка возникает и развивается сейчас. Это современная музыка. И у нее есть современные слушатели, которым чуждо аудиальное восприятие по принципам 1 и 2. Но и слушатели музыки второго типа часто не признают восприятие музыки типа 3, музыка же типа 1 вызывает у них разве что историко-культурный интерес. По мысли докладчицы, подобная попытка систематизации может помочь разобраться в том, чего мы ждем от музыки. Возможно, это относится не только к музыке, но к истории «искусства» вообще. Но именно в музыке это различие типов наиболее существенно и заметно и вызывает наибольшие барьеры при восприятии. Может быть, потому что музыка есть само явление

божественного (1)... или сам голос чувства субъекта (Гегель) и воплощенная воля (Шопенгауэр) (2)... или потому что именно музыка создает наиболее обволакивающую, медитативную, погружающую в себя среду, наиболее способна к тому, чтобы вводить в транс, а не оставаться поодаль (3). Во всех случаях она чрезвычайно сильна. Потому важно понять, что превалирует при восприятии, и что мы называем в итоге «музыкой». Доклад вызвал вопросы, касающиеся, в первую очередь, примеров, а также соотношения предложенной схемы с теми или иными музыкальными традициями, хронологических и культурных рамок обозначенных типов музыки.

После небольшого перерыва началась вторая часть заседания семинара. Она открылась докладом студента 4 курса факультета конфликтологии СПбГУП *А. Д. Абдуллоева* на тему «Политическое движение как произведение искусства». Намерением докладчика было указать на возможность представить политическое движение как произведение искусства. По его мнению, традиционный подход политологии не способен уловить некоторые тонкие смыслы политических событий и явлений, и поэтому для их понимания можно воспользоваться приемами, предлагаемыми эстетикой и философией искусства. Особенно же это актуально для ряда движений XX в., которые позиционировали свой эстетизм, выросли из принципов эстетического модерна, но в итоге своей деятельностью сам статус сферы эстетического поставили под вопрос. Речь идет о движениях, структурно близких к фашизму, но часто во многом разнящихся с тем, что стало считаться собственно фашистской идеологией. В докладе речь шла о специфике испанской Фаланги. По мнению докладчика, проанализировав это движение эстетически, можно выявить в нем радикальные отличия от итальянского фашизма или немецкого национал-социализма, найти образы, объединившие вокруг себя испанцев совершенно разных и даже полярных политических взглядов, придавшие их деятельности единый порыв. В докладе речь шла, в первую очередь, о формировании Фаланги, связанном с деятельностью ее лидеров-создателей: аристократа и юриста Хосе Антонио Примо де Ривера (1903–1936) и философа, писателя Рамиро Ледесма Рамоса, погибших в самом начале ее



Доклад А. Д. Абдуллоева. На заднем плане — В. А. Егоров (фото С. Б. Никоновой)

развития, при явном бездействии будущего диктатора Франко, не оказавшего своим сподвижникам никакой помощи, а после сделавшего из их фигур и их смерти настоящий полурелигиозный культ. Анализируя же их деятельность, можно прийти, как ни странно, к выводу, что в основе порыва отцов-основателей Фаланги лежит образ Дон Кихота, его приключений, его безумия и его героизма, а также вовлеченная в этот ряд эстетика смерти как подлинного смысла бытия, и это увлечение испанцев первой половины XX века далеко выходит за пределы собственно фалангистского движения. Доклад представлял собой изложение основных тезисов статьи, публикуемой в этом номере журнала (Abdulloev, 2020, 45-70), в некотором смысле апробацию ее выводов. Доклад вызвал большой интерес, в том числе благодаря ярким примерам и вдохновенному изложению, состоялась оживленная дискуссия, предложенный в докладе эстетический подход к политическому явлению был высоко оценен участниками семинара.

Семинар продолжило выступление студента 3 курса бакалавриата, направления «Филология. Японский язык», РХГА А. В. Лихачева на тему «Эпоха модерна и предмодерна: влияние Японии». В докладе рассматривалась степень влияния японского искусства, в частности гравюры, на произведения европейских художников и графиков рубежа XIX–XX вв., являвшихся яркими представителями эпохи модерна. Диапазон сравнения был достаточно широк: рассмотрение проблемы началось с художников-импрессионистов, которые первыми испытали влияние искусства далекой страны, только недавно открывшейся для культурного обмена со всем остальным миром. Далее А. В. Лихачев рассказал о более поздних по времени направлениях, на которые, по мысли докладчика, проиллюстрированной яркими примерами, оказала влияние японская гравюра. Сюда относятся и постимпрессионизм, и собственно модерн, и отдельные художники, которых сложно причислить к какому-либо направлению. В докладе был поставлен вопрос о глубине интерпретации европейскими деятелями искусства произведений японских художников: интересовали ли их глубинные основы японской эстетики, связь искусства с мировоззрением, философией и менталитетом этого народа? Или же их привлекала исключительно внешняя сторона: особенности цвета, перспективы, расположения предметов на картине? Этот вопрос является одним из важнейших для понимания не только эстетической, но и философской, а также культурологической сторон рассматриваемого явления. Среди художников, испытывавших особенно сильное влияние японской гравюры, были упомянуты Клод Моне, Винсент Ван Гог, Луи Анкетен, Анри де Тулуз-Лотрек и другие. Докладчик задавался вопросом, насколько сильно повлияла японская эстетика на европейскую эстетику того времени, и была ли интерпретация японского искусства исключительно внешней, или философия и менталитет также изучались в среде европейской богемы. Доклад сопровождался впечатляющим видеорядом, частично воспроизводимым в данном обзоре (приложение

с иллюстрациями)¹, хотя, к сожалению, без цветового наполнения. После доклада завязалась дискуссия на тему о неоднозначности влияния японского искусства на европейское, поскольку одновременно происходило и влияние европейского искусства и ментальности на японцев, использование европейскими художниками японских мотивов преобразовало само функционирование этих мотивов в культуре, безвозвратно изменило восприятие их.

После еще одного небольшого перерыва семинар продолжился двумя выступлениями, на первый взгляд, далекими от эстетической проблематики, хотя, на наш взгляд, также имеющими самое непосредственное отношение к сфере эстетики.

В начале этой части заседания выступил старший преподаватель факультета философии, богословия и религиоведения Русской христианской гуманитарной академии *В. А. Егоров* с докладом «Возможности гражданской религии в России». Докладчик упомянул, что понятие «гражданская религия» было предложено Робертом Белла, американским социологом религии, во второй половине XX в. Так он обозначил особое внеконфессиональное религиозное измерение, которое является интегрирующим для всей нации, сплачивающей ее на основании особых ценностей, становящихся подобными сакральным. Докладчик не обнаружил в России развитой гражданской религии, предположив, что она находится в стадии своего формирования, поиска и становления ее элементов. Отмечена была, однако, сакрализация празднования победы в Великой Отечественной войне, что в достаточно большой мере начинает походить на религиозное почитание и имеет шанс стать основой гражданской религии.

Если мы утверждаем, что здесь также речь идет об эстетике, то это связано с тем фактом, что эстетика как наука о субъективном суждении вкуса возникает на фоне секуляризации и упадка религии, становления свободной творческой субъективности в рамках гражданского общества, и эта тенденция как раз связана с переходом всех сфер, прежде сакральных, в секу-

¹ Авторы данного обзора признательны Александру Лихачеву за предоставленную подборку иллюстраций для публикации в *Terra Aestheticae*. С. 201-203.



*Обсуждение доклада В. А. Егорова. На фото: А. А. Синицын, В. А. Егоров
(фото С. Б. Никоновой)*

лярную плоскость. В первую очередь в секулярную плоскость собственного творчества человека переходит искусство. Но это значит, что и сама религия начинает действовать по принципам искусства, становясь гражданской. Поэтому так сильны в современных сакрализирующих актах становления гражданской религии эстетические элементы, одновременно смущающие своей человекомерностью, субъективностью, очаровывающие эстетической привлекательностью и сообщающие интенсивное чувственное переживание. Потому можно сказать, что гражданская религия есть один из важных моментов тотальной эстетизации в современном постсекулярном мире.

Далее прозвучал доклад ассоциированного сотрудника Социологического института РАН *С. В. Лагутина*, носивший название «Распространение бессмысленного труда — и мы». В докладе речь шла о книге Дэвида Гребера «Бредовая работа. Трактат о распространении бессмысленного труда» (2018). Современность представлена в этой книге как эпоха «бредовой работы», ненужной или вредной оплачиваемой формы

занятости, не способной быть оправданной самим работником, при том, что работник вынужден притворяться, что это не так. Работа становится утомительным и никому не нужным бредом, а общественная ценность такого труда может быть поводом для смешного анекдота или унылого пасквиля, требующего морального основания такого бессмысленного труда. В довольно подробном пересказе книги Д. Гребера докладчик не без иронии обращался к слушателям, и надо думать, к себе самому: бредовая ли твоя работа, подумай! Отличительными качествами небредовой работы были названы, увы, чаще всего низкая оплата труда, но также и наличие в работе внутреннего смысла для самого работающего. После обсуждения доклада о бессмысленной работе было принято решение провести по этой книге Д. Гребера отдельный семинар.

И опять же, в рассуждении о бредовой работе мы входим в сферу эстетизированной реальности и ее негативных следствий. То, что раньше имело полноправную самостоятельную ценность, в эстетизированном мире становится симуляцией и иллюзией. Отсюда и ощущение бессмысленности, и трагизм имеющегося положения. Этот трагизм возможно преодолеть, опять же, лишь эстетическими средствами. Способам такого преодоления был посвящен последний из докладов, прозвучавших в рамках семинара очно.

Это был доклад кандидата философских наук, доцента кафедры философии Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина *О. И. Ставцевой* на тему «Комическое и трагическое в опыте современного человека». По мнению докладчицы, трагическое и комическое могут рассматриваться как моменты эстетического опыта, несущего важную смысловую нагрузку для человека эпохи модерна. Трагическое и комическое анализируются не как противоречащие, а как дополняющие друг друга аспекты эстетического опыта. Важность юмора и смеха в трагическом мироощущении демонстрировались в докладе на основе обращения к произведениям современных философов и теоретиков: Р. Пфаллера, Г. Модера, С. Жижека. Докладчица начала с фиксации изменений в отношении к комическому в эпоху модерна. В античной метафизике комедия мыслилась как низкий жанр по отноше-

нию к трагедии, которая близка священному, такова позиция Аристотеля. В современности же комедия, поддерживаемая целой индустрией развлечений, становится ведущим жанром. По определению Р. Пфаллера и Г. Модера, комедия занимает материалистическую позицию, она сводит отношения людей к отношениям материальных объектов, высмеивая множество телесных действий, что связано со сломом иерархий в мировоззрении людей модерна и легитимацией телесного. Комедия негативна, поскольку высмеивает утвердительное, сдвигает, искажает его. Негативность присутствует и в субъекте, что выражается в смехе, юморе, иронии. Негативность модерна связана с тем, что сам модерн пронизан изменениями, мир становится объектом преобразований, то есть отрицания. Но если результатом трагического переживания мира является катарсис, то комедия не заканчивается катарсисом, скорее отрезвлением. С. Жижек, широко практикуя анекдоты в своей лекционной и монографической практике, утверждает, что комическое приводит к философскому постижению мира, к взгляду на мир без иллюзий: анекдот нацелен на серьезное. Комедия не примиряет с действительностью, как трагедия в рамках катарсиса, комедия смещает взгляд, ведет к скептицизму, цинизму, расчетливой позиции. В философии есть целая сложившаяся традиция, подчеркивающая трагичность и абсурдность человеческого бытия, это экзистенциализм. В докладе были упомянуты идеи недостаточно известного норвежского философа-экзистенциалиста XX века Петера Цапффе, который описывал человека как представителя биологического вида, перегруженного духом, интеллектом. Результатом чрезмерно развитого интеллекта является экзистенциальная тревога, поиски смысла бытия, который невозможно найти. Этот интеллект человек направляет против самого себя, угрожая своему благополучию. Но тем не менее люди как биологический вид не вымирают, так как научились обходиться со своим чрезмерно развитым интеллектом. Одним из способов выживания человека является сублимация: перенаправление психической энергии на производство или на потребление эстетического продукта. В эпоху модерна, когда человек устранил сакральное из своего жизненного



Доклад О. И. Ставцевой (фото С. Б. Никоновой)

опыта и получает больше знаний о мире, когда обесценились надежды людей на бессмертные души, на вечную жизнь в потустороннем царстве, на справедливость и разумность мира, усиливаются тревожные переживания, и спасением, «антидотом» к ним является эстетический опыт — трагический и комический, которые в эпоху модерна не противопоставляются, а дополняют друг друга. Обсуждение доклада, которое последовало сразу после него, шло в основном, по двум линиям: доцент А. А. Синицын заметил, что несмотря на мысль Аристотеля в «Поэтике» о приоритете трагического, комическое было также сильно вплетено в жизнь античных греков и имело столь же большое значение, как и трагическое. Профессор С. Б. Никонова спрашивала о гегелевском понимании соотношения трагического и комического, поскольку развитие абсолютного духа в форме искусства, по Гегелю, завершается именно комедией.

На десятом семинаре было заявлено 11 докладов, из которых 8 прозвучали в очном формате, и еще трое участников присоединились дистанционно.

Во-первых, это был доклад заведующего кафедрой филологии и истории Российского государственного института сценических искусств, профессора *Г. А. Праздникова* «Художественный мир Алексея Германа». В докладе речь шла об уникальности кинематографического языка режиссера Алексея Германа, а также о глубинных чертах его личности, выраженных в многочисленных интервью мастера. По мнению докладчика, творчество Германа и его личность представляются во многом парадоксальными. В своих фильмах он предстает пессимистом, осуждающим не только какие-то отдельные проявления человеческой жизни, но и весь ее порядок в целом. Особенно ярко это проявилось в последнем фильме Германа, «Трудно быть богом» (2013), получившем известность в качестве в высшей степени мрачного и беспросветного действия. И тем не менее, приглядевшись, можно увидеть, что этот фильм полон любовью к жизни и любовью к людям. Об том же самом — о любви к людям, даже в их слабостях, к своей стране, к жизни — режиссер говорит и в своих интервью. Часто его оценка моральных возможностей человека оказывается весьма жесткой, прямой и открытой, но отнюдь не беспросветной или мизантропической. Также в докладе шла речь и об особенностях художественного языка Германа. С точки зрения режиссера, главное свойство кинематографа, отличающее его от литературы — способность к созданию мира и погружению в этот мир, в который «из книжки не погрузишься». Достоверность изображения и выразительность кадра связаны у Германа с творческой установкой на живописность фильма, в котором каждый кадр должен стать самостоятельной картиной. Каждый кадр в фильмах Германа продуман — и тем не менее крайне важен элемент спонтанности в становлении мира, создаваемого фильмом и погружающего в себя зрителя. Без этой спонтанности, для Германа, подлинное искусство кино невозможно. Кроме того, докладчик обратил внимание, что кино для режиссера было «искусством снов». И кстати сновидческой природой кинообраза можно объяснить отказ режиссера от цветового реше-

ния фильмов, поскольку и во сне цвет — не доминирующее свойство. Но зато такой отказ дает возможность изображению как бы включать в себя всю палитру цветов, дает любому предмету быть не какого-то определенного цвета, а любого цвета сразу. Также интересно парадоксальное смещение роли главных героев и массовки: именно массовка призвана создавать картину и погружать зрителя в правду фильма. Герман подходил крайне тщательно к ее подбору, к работе с ней. В итоге произведение, по мысли режиссера, должно стать органом самой жизни, объединить неразрывно искусственное и естественное, вещественное и духовное, упорядоченное и непреднамеренное. Так фильм проявляет парадоксальность реальности, и так выражается парадоксальность Германа-режиссера.

Далее присутствующие ознакомились с докладом магистра философии, аспиранта кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *А. К. Новиковой* «О роли “тела” в оперном представлении: от субъективности до невозможности субъекта». Отправной точкой доклада был тезис о том, что с момента своего появления опера являла собой не просто светское искусство, но выступала в качестве ярчайшего творения субъекта, которое претендовало на полноту выражения его внутреннего мира. С тех пор сменилась не одна эпоха, что неизбежно влекло за собой изменения оснований субъекта, но каждое такое изменение находило свое отражение и в структуре оперы. Субъект и опера как творец и его творение сплелись так тесно, что опера превратилась в искусство настолько антропоморфное, что анализ его внутренних законов и модификаций, может пролить свет на сложные процессы, происходящие внутри самого субъекта. Оперное представление можно рассматривать как результат диалектического столкновения духовного и телесного начал человека, в котором внутренняя хаотичность субъекта обретает внешнее проявление. В докладе демонстрировалось, как в пространстве оперы духовное начало обретает телесное существование, а телесные проявления очерчивают границы духовных интенций. В заключение была произведена попытка ответить на вопрос: может ли опера, будучи «телом» субъекта, стать условием его существования, или же эта обу-



Слушатели семинара: студентки Н. Гондюрина, А. Авдошин (фото С. Б. Никоновой)

словленность оказывается лишь внешней формой выражения невозможности субъекта?

Кроме того, можно было ознакомиться с докладом еще одного участника, преподавателя кафедры конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, аспиранта кафедры эстетики и этики Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена *П. А. Егорова* «О двойственности патогенеза». Доклад был посвящен актуальной теме — теме болезни и патогенеза, а также их философскому осмыслению. По мысли докладчика, понятие патогенеза, вместе с ним понятие болезни, но также и понятие здоровья, сосуществуют одновременно в двух дискурсах: в медицинском и в философском. В этой связи встает вопрос: каким образом эти понятия, имеющие, по крайней мере, две ипостаси, соотносятся друг с другом, обуславливают друг друга и подрывают друг друга. В конце концов, соотносятся ли они это вообще? Соотносятся ли они между собой: соотносима ли болезнь со здоровьем, патогенез с болезнью?



*Дискуссия по прозвучавшему докладу. На фото (слева направо):
А. Д. Абдуллоев, В. А. Егоров, С. В. Лагутин, А. В. Лихачев (фото С. Б. Никоновой)*

Соотносимо ли философское прочтение этих терминов с прочтением медицинским? Что говорила и говорит философская мысль о патогенезе, и что патогенез может сказать о философии? Не оказывается ли понятие патогенеза подрывным, если сравнить его медицинское прочтение в философском?.. Такие вопросы были поставлены докладчиком, хотя едва ли в рамках одного семинара возможно подобные вопросы решить.

Как всегда, семинар прошел интересно и продуктивно, в атмосфере плодотворной дискуссии и дружеской критики. Все прозвучавшие доклады вызвали вопросы и размышления. «БЛМ»-Х собрал представителей четырех петербургских вузов: Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, Российского государственного института сценических искусств, а также независимых исследователей. Собрались как те, кто участвует в семинарах регулярно, так и новые участники. Приятно отметить активное участие молодежи.

Объединяющей темой всех докладов и размышлений, которую можно выделить и в этом, десятом семинаре, и в предшествующих, является тема соотношения человеческого мира и мира над-человеческого, метафизического, даже если последний дан лишь как отсутствующий. В каждом докладе по-своему варьировалась эта тема, вызывая искренней интерес каждой своей новой трактовкой. А ведь некогда еще Кант сформулировал ее в виде основного философского вопроса: «Что такое человек?», вбирающего в себя, как известно, предшествующие три вопроса об интересах разума в соответствующих сферах. Не случайно поэтому и то, что каждый доклад, так или иначе, прямо или косвенно, затрагивал эстетический слой бытия человека и эстетические феномены как наиболее явные свидетельства пересечения человеческого и божественного.

В заключение нашего обзора хотелось бы отметить приветливую, дружескую атмосферу, царившую на семинаре, которая отличает встречи не просто коллег, вместе проводящих уже десятый по счету семинар, но и друзей. При стабильности основного состава в семинар постоянно приходят новые участники, студенты, магистранты, начинающие свой научный и творческий путь.

REFERENCES

- Abdullov, A. (2020). The political movement as a work of art: An Aesthetic Manifestation of the “Deep Origins” of Spanish Political Movements before the Civil War of 1936-1939. *Terra Aestheticae*, 2 (6), 45-70. (In Russian)
- Apollodor. (1972). *Mythological library*. Rus. Ed. Leningrad: Nauka Publ. (In Russian)
- Borukhovih, V. G. (1957). *Essays on the history of ancient Greek literature of the classical period (epic, lyrics, drama)*. Gorky: Izdatel'stvo Gor'kovskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Borukhovih, V. G. (1962). *History of Ancient Greek Literature. Classic period*. Moscow: Vysshiaia shkola Publ. (In Russian)
- Borukhovih, V. G. (1976). *In the world of ancient scrolls*. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Borukhovih, V. G. (1982). *History of Ancient Greek Literature: Textbook for Universities* (2nd ed.). Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta Publ. (In Russian)

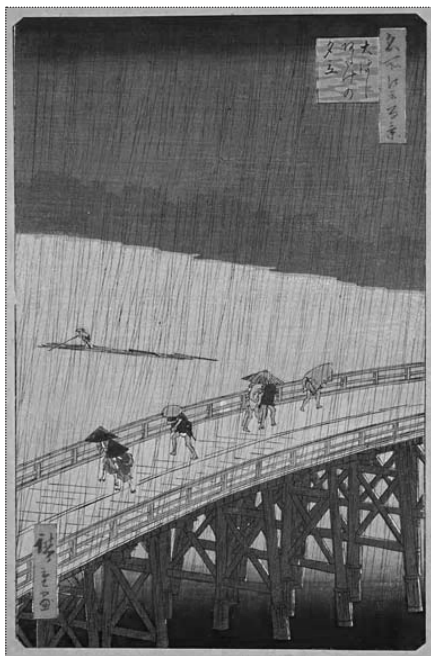
- Borukhovih, V. G. (1993). *Quintus Horace Flaccus: Poetry and Time*. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta Publ (In Russian)
- Borukhovih, V. G. (2002). *The eternal art of Hellas*. St. Petersburg: Aleteiia Publ. (In Russian)
- Nikonova, S. B., Sinitsyn, A. A., & Stavtseva, O. I. (2019). History and Cinema: Report on the Work done by participants of the “Logos. Ethos. Myth — 4” Section (The Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg). *Terra Aestheticae*, 1 (3), 164-188. (In Russian)
- Parfenov, V. N. (ed.) (2009). *Vladimir Grigorievich Borukhovich in the memoirs and letters*. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2017). On the Work of the Anthropological seminar entitled “Gods, people and worlds in the past and the present”. *Acta eruditorum*, 22, 110-111. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2018a). On the Work of Third and Fourth sittings of the Anthropological seminar entitled “Gods, people and worlds in the past and the present”. *Acta eruditorum*, 25, 119-122. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2018b).). On the Work of Fifth sitting of the Anthropological seminar entitled “Gods, people and worlds in the past and the present”. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 19/4, 367-372. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2018c). On the Work of the Anthropological seminar entitled “Gods, people and worlds in the past and the present”, to the 100th Anniversary of Ingmar Bergman (Russian Christian Academy for the Humanities, 24 May 2018). *Acta eruditorum*, 29, 169-173. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2018d). The aesthetics of culture in different aspects. Report on the Work done by participants of the “Logos. Ethos. Myth — 3” Section (The Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg). *Terra Aestheticae*, 1 (2), 354-365. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2019). Antiquity in the Mirror of Cinematography: New Approaches, Problems and Solutions. *Aristei*, 20, 300-315. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2020). On the Work of VIII and IX sittings of the Anthropological seminar entitled “Gods, people and worlds in the past and the present” (Russian Christian Academy for the Humanities, 31 May and 20 December 2019). *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 21/4 (1), 327-340. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B. (2019). 1968: cinema, literature, painting: On the Work of the Anthropological seminar entitled “Gods, people and worlds in the past and the present — VII”. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 20/4, 440-451. (In Russian)

Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B., Stavtseva, O. I., & Capilupi, S. M. (2019). Report of the Conference “La Strada: pathos and ethos of Italian cinema” (The Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg, 27-28.11.2019). *Terra Aestheticae*, 2 (4), 303-324. (In Russian)

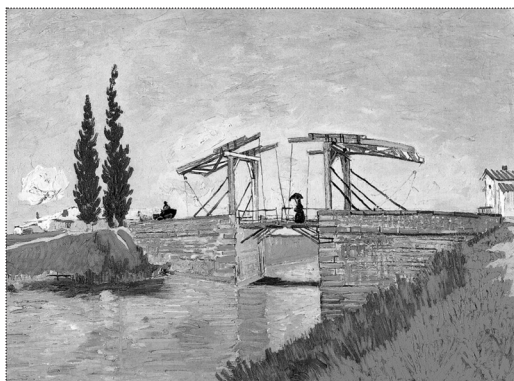
Xenofont. (1976). *Kyropedia*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Хокусай. «Вечерний дождь в Атакена Великом мосту» (из серии «100 знаменитых видов Эдо»). 1856-1858 гг.



Тотоя Хоккей «Гунсунь Шен, Дракон, парящий в облаках». 1853 г.



Винсент Ван Гог. «Мост Ланглуа в Арле». 1888 г. Музей Вальрафа-Рихарца, Кельн



Винсент Ван Гог. «Портрет папаша Танги». 1887 г. Музей Родена, Париж

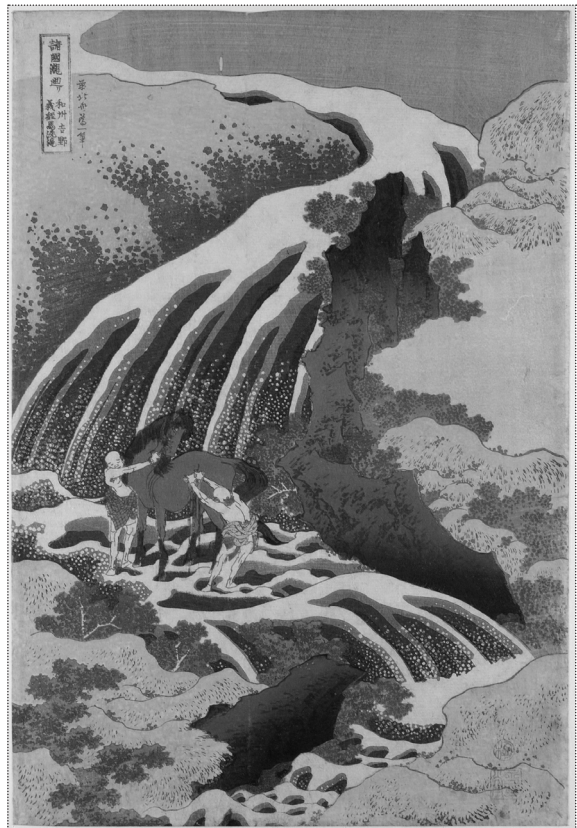


Утагава Хиросигэ, «Тростник под снегом и дикая утка»,
1832-1834 гг. Музей искусства «Метрополитен», Нью-Йорк



Хокусай. «Ирисы и кузнечик». 1833-1834 гг.
Музей изящных искусств в Бостоне

Китагава Утамаро. «Сагимусумэ»
(из серии «Современные танцовщицы»). 1790-е годы.



Хокусай. «Водопад Ёсицунэ, гора Ёсино
в провинции Ямато». Ок. 1830 г.
Из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина



Эмиль Орлик. «Гейша», гравюра. 1900 г.



Отто Экман. Гобелен «Пять лебедей», 1896-1897 гг.
Музей искусства и ремесел, Гамбург



Альфонс Муха. Рекламный плакат
папиросной бумаги Job, 1899 г.

Винсент Ван Гог. «Ирисы». 1889 г.
Музей Гетти, Лос-Анджелес



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!

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 ???.?.2021 г.
Формат 70×80 1/16
Тираж 100 экз. Заказ № _____