



Интеллектуальная история

Валерий Подорога
Возвышенное. После падения
Краткая история общего чувства

Новое литературное обозрение
Москва
2022
УДК 111.85

ББК 87.814.1

П44

Редактор серии Т. Вайзер

Составитель Л. Б. Кульчицкая

Валерий Подорога

/ Валерий Подорога. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — (Серия «Интеллектуальная история»).

Со времен анонимного позднеантичного трактата «О возвышенном» эта эстетическая категория означает нечто величественное, что открыто чувствам и в то же время выходит за пределы чувственного опыта. Нас может возвышать новизна, событие, свободный поступок, суверенное решение, но также война, смерть, утрата, травма — все, что отсылает к непредставимому или непредставленному. Поэтому не случайно, что понятие возвышенного привлекает особое внимание в эпоху модерна, когда опыт постоянного обновления — «выхода из несовершенности» (И. Кант) и одновременно утраты традиции (Э. Берк) становится основополагающим для западной культуры. Уже в XX веке Т. Адорно и Ж.-Ф. Лиотар связывают возвышенное с проблемой статуса искусства «после Освенцима». На этих примерах выдающийся российский философ и теоретик искусства Валерий Подорога показывает, как от понятия возвышенного зависит наше понимание и переживание времени. На каждом новом этапе истории возвышенное принимает новые очертания и в некотором смысле гарантирует, что в истории не может быть ничего окончательного: «Так и остается загадкой, где и когда, в какой мере и с какой интенсивностью может проявляться чувство возвышенного, и что оно, проявляясь, обнаруживает в нас». Валерий Подорога (1946–2020) — философ, антрополог, художественный критик, автор более двадцати монографий, посвященных современной западной мысли, русской литературе, кино и феномену телесности.

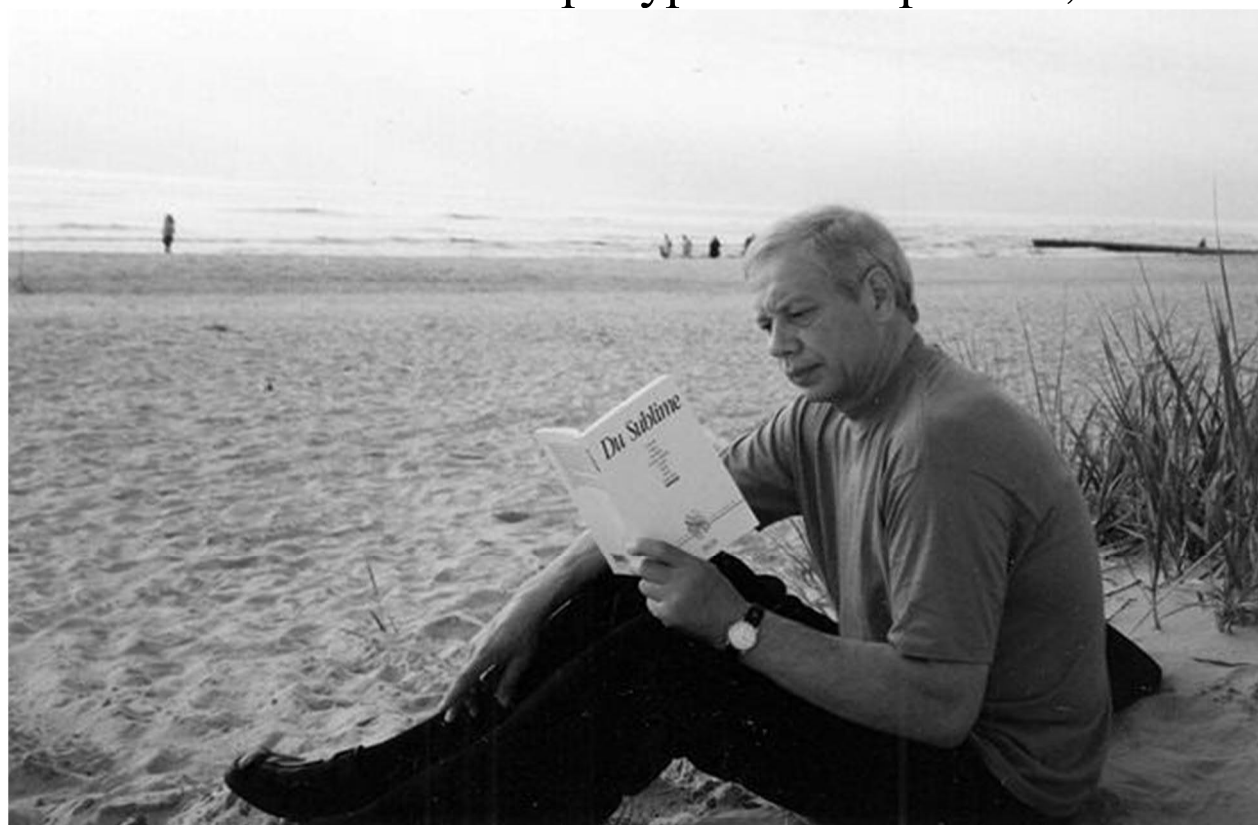
В оформлении обложки использована литография Эжена Сисери «Вид на водопад Писсеш», 1859 г. Рейксмузеум, Амстердам / Rijksmuseum Amsterdam.

ISBN 978-5-4448-1672-1

© В. Подорога, наследники, 2022

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2022

© ООО «Новое литературное обозрение», 2022



Паланга, читаю статью Ф. Лаку-Лабарта из коллективного французского сборника «Du Sublime» (1985). Литва, июнь 2002 г.

Предисловие. Аналитика возвышенного сегодня?

Сегодня, как мне представляется, недостаточно поверхностного упоминания о прошлых дебатах в искусстве о статусе прекрасного и возвышенного, без них не объяснить возникновения европейских философий вкуса. Да и не понять то, что происходит сейчас. Возвышенное и

прекрасное не мертвые категории традиционной нормативной эстетики, а изменяющиеся во времени представления о возможностях применения культурных прагматик к эстетической области. Необходимо опознание (даже «новое узнавание») темы возвышенного или того, что, возможно, является знаменем ее отмены, или того, что оставляет нас наедине с новым возвышенным, область которого необходимо определить, чтобы опять-таки поставить вопрос о статусе вкуса и того, что его всякий раз отменяет, — возвышенного. Способны ли мы сегодня возобновить вопрошание об эстетике прекрасного/возвышенного с той широтой и точностью, с какой его формулировали некогда Э. Берк и И. Кант? Возвышенное — это чувство, но к чему его можно отнести? Ведь мы знаем, насколько разнятся непосредственные объекты возвышенного: мы возвышены Прекрасным, Добром, Законом, Священным, а залогом возвышения выступает Боль, Страдание или Унижение и т. п. Мы возвышены всегда, когда уравниваем единым чувством причастности тому, что делает жизнь невыносимым предприятием.

Настоящая работа состоит из двух частей. Первая часть посвящена анализу идей о возвышенном и вкусе Э. Берка и И. Канта. Вторая часть — это исследования, обращенные к определению феномена события в современной массмедийной культуре.

1. Зачем нужна аналитика возвышенного? Не для того ли, чтобы заново определить отношение к современному искусству и к тому, что такое искусство сегодня?

2. Если, по мнению Лиотара, Кант своим пониманием возвышенного дал модель будущего искусства, то нам только стоит быть более внимательными и присмотреться к его выводам и всей аналитике книги «Критика способности суждения».

3. А также рассмотреть аналитику возвышенного в контексте истории «общего чувства». И, возможно, распространить ее на отношение к искусству (шире, к культуре восприятия, критерий изменений которого — уровень страха, поддерживаемый в обществе).

4. Но есть еще один вопрос — к истории «общего чувства» внутри общественной целостности. За «общим чувством» скрывается гештальт (за гештальтом — типы восприятий и типы поведенческие). Возвышенное — это отношение к возможности оценить и постичь некое целое, которое подавляет собственные отдельные части, в том числе и ту, которая пытается его наблюдать.

Вступление. Кант-географ, или Странствие песков

Прогулка в Ниде

1. Может ли унылый и ровный ландшафт предместий Кёнигсберга с его строением-рельефом и динамикой действующих сил, короче, со всей их гео-логикой содействовать разработке Кантом формы и основной идеи произведения? И как эти силы, будто бы внешние и совершенно бесполезные, могут произвести эффект со-действия мысли: проникнуть в мыслимое, причем на уровень его невидимых, но постоянно работающих сил, слиться с ними, стать неотличимыми? Мы знаем о некоторых привычках Канта, но им не удивляемся: они выражают идею постоянства его характера и удивительную способность к концентрации в мысли. Гео-логика мысли? Маленькая фигурка Канта движется перед нами через эту песчаную пустыню к морю, вдоль берега, и обратно, оставляя после себя легкие следы, тут же стираемые ветром. Прибалтийское плато — это идеальная, как стол, поверхность, где отсутствуют заметные возвышенности или холмы, разве только ощущаешь прибрежные подъемы, но и они лишены четко выраженного горного рельефа. Море — та же кантовская бездна, прибой — великая землеройная машина, действительно, это удивительный насос, который из глубин морских на поверхность перемещает громадные массы песка, и они от века к веку находятся в движении, выравнивая и разрушая все на своем пути. Песок везде, его не остановить, конечно, его пытаются остановить, но он не прекращает своего движения. Повсюду человек строит защитные лесополосы, разбивает парки и сады, стягивает сеткой могучих корней песочную массу, но удержать песок трудно. На песке расчерчивается одна таблица, потом другая, третья... Архитабло — одна таблица, совокупность всех возможных таблиц. Составление таблиц, чтобы удержать от распада эту хрупкую уязвимую поверхность, под которой шевелится Паскалева бездна. В сущности, «Критика чистого разума», если бы это было возможно, должна быть не книгой-свитком, а гигантской таблицей категорий, где каждая формулировка следует из другой,

одновременно обращаясь ко всем уже созданным, но не по случаю, а по внутренней логической взаимосвязи.



Балтийское море

2. Многие знают удовольствие от длительной, чуть ли не *в бесконечном* горизонте и времени, прогулки вдоль берега моря, по этой кромке, где вода неотличима от песка. По кромке двух бездн. И здесь соотношение между бездной-провалом и бездной-плоскостью, первая бездна — бездна глубин, но преодолеваемая, бездна уходящая, оставляющая после себя другую бездну — чистую идеальную поверхность, постоянно обновляемую всей мощью удара вековых приливных волн. Две бездны: одна будто бы по вертикали, а другая по горизонтали. Прогулки Канта и его мысли, как представляется, лишены доминантного восходящего вектора (или, во всяком случае, он ослаблен), таким вектором остается все-таки горизонталь. Только на плоскости, на этом бесконечном песочном плато можно неустанно чертить таблицы. Разграфленная таблица — как главная форма кантовского (схематизма) представления. И, может, совершенно уникальная и единственная общая карта эпохи Просвещения. Иногда этот конфликт между безднами слабо заметен (область Паланги), но может выходить на поверхность, образуя редкую по величественности (если следовать кантовским представлениям о возвышенном) горную аномалию. Во всяком случае, если помнить о поразительно величественном и романтическом ландшафте Ниды (а это недалеко от Кенигсберга и, возможно, соответствует его морским пейзажам), то не покажутся уже странными и навязчивыми столь частые кантовские упоминания о бездне.

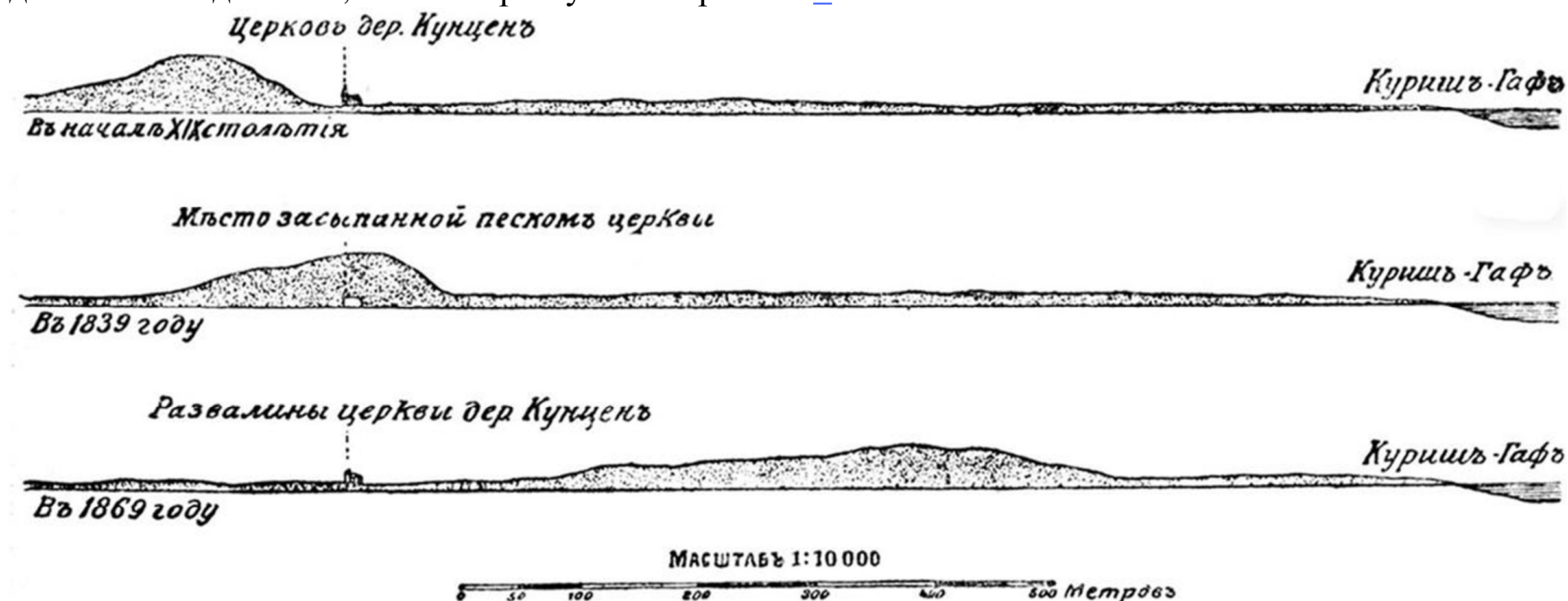


Песчаные дюны

Мы взбираемся по крутой, под двести ступенек, деревянной лестнице на самый верх этого громадного песчаного холма; этот высокий берег в Ниде, а внизу серый лист спокойной воды залива. Далеко-далеко горизонт моря, трудно понять, откуда этот высокий берег взялся и почему он не разрушается. Все это песок, всего лишь песок, песок, намытый тысячелетиями. Я думаю, что Кант не мог не заметить особенность этого удивительного плато, словно выглаженного гигантским утюгом, и эта нескончаемая бездна поверхности сыграла более

значительную роль в мысли Канта, нежели его отношение к вертикали¹. Действие уникального гештальта поверхности. Что значит смотреть вдаль? Если смотреть достаточно долго, привыкая к высоте берега, где стоишь, то вскоре линия горизонта начнет приближаться и, наконец, оказывается настолько близко, что обрыв между водной поверхностью и высотой, на которой ты расположился, исчезает. И вот линия горизонта совпадает с твоим взглядом, образуя единую чистую поверхность, воздушная масса становится водной стихией, скрывающей бездну. Так глубина перестает быть собой, чтобы стать широтой. Широта или открытый горизонт — явление идеальной плоскости (где берег чуть ниже уровня океана), ты чувствуешь, как движутся пески.

3. Кант изучает движение песков (как и движение приливов, причины землетрясений и т. д.): В самом деле, не подлежит сомнению, что, хотя на первый взгляд кажется, будто море, постепенно освобождая для суши одни участки, захватывает взамен этого другие, так что в целом не причиняет ей вреда, тем не менее при более внимательном рассмотрении оказывается, что оно обнажает гораздо более обширные пространства, чем те, которые заливаает. Море оставляет преимущественно низменности и размывает крутые берега, ибо главным образом они подвергаются его натиску, между тем как низменности противодействуют ему своей отлогостью. Одно это могло бы послужить доказательством того, что уровень моря вообще не повышается во все большей и большей степени, ибо тогда разница была бы всего заметнее на тех берегах, где почва небольшим скатом постепенно понижается по направлению к морскому дну; в таких местах повышение уровня воды на 10 футов отняло бы у суши большую площадь. А так как в действительности дело обстоит как раз наоборот и море теперь не доходит до тех насыпей, которые оно раньше нагромозило и через которые оно тогда, несомненно, перекачивалось, то это доказывает, что уровень его с тех пор понизился; так, например, две прусские отмели, дюны на голландском и английском побережье представляют собой не что иное, как песчаные холмы, которые море когда-то намыло, но которые в настоящее время служат плотиной против него же, с тех пор как оно больше уже не достигает высоты, достаточной для того, чтобы переступить через них².



Странствование дюны в окрестностях деревни Кунцен на Куришской косе. (По Берендту) История каждой деревни на Куршской косе обусловлена странствованием дюн. Последние отодвигают изменения самого берега на второй план, хотя около Кранца, по-видимому, целое кладбище упало, благодаря оползню, в море. Отдельные поселки исчезли здесь бесследно, подобно Латтенвальду и Кунцену, некогда лежавшим между Кранцем и Росситеном.

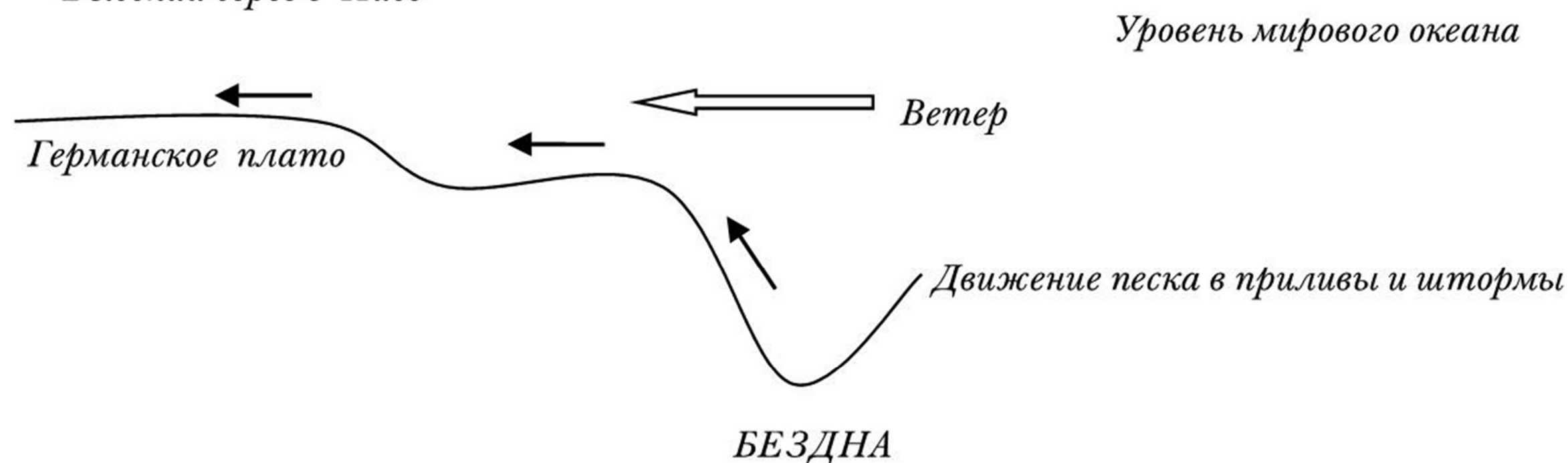
Латтенвальд был покинут жителями под влиянием вторжения русских в 1757 году, а в Кунцене, в течение XVIII столетия, дома несколько раз переносились с места на место, под угрозой надвигавшихся дюн. Школа погибла в песке в 1797 году, церковь в 1804 году; в 1822 году поля поселка с 11 гуф и 9 моргенов сократились до 1 гуфы и 19 моргенов, а в 1825 году погребение деревни песками закончилось. Севернее Росситтена, по-видимому, еще в XVII столетии, было засыпано местечко Преден, в 1839 году был сломан последний дом деревни Ней-

Пиллькоппен; в 1797 году исчезло под песками поселение Карваитен, число жителей которого в период холодных и бурных зим 1790 и 1791 годов сократилось с 18 до 4. Негельн погиб в пятидесятых годах XIX столетия. В новейшее время можно проследить судьбу бежавших перед надвигающимися песками. Целый ряд новых деревень был основан благодаря пескам в новых, прежде пустынных местах: Негельнс. Пурвие, Прейль и Первельк. Защитные насаждения несколько замедлили наступление песков в XIX столетии и оказались целесообразнее прежних заборов и изгородей. В начале этого столетия Нидден считался погибшим, так как на этот поселок, защищенный все более и более редким лесочком, надвигались под напором юго-западного ветра песчаные горы, вышиною до 40 метров. Ныне же горы, почти достигавшие домов, так закреплены, что будущность Ниддена можно считать обеспеченной. Несмотря на все эти неблагоприятные условия, население Куршской косы выражалось следующими цифрами по переписи 1885 года: 293 дома в 11 поселениях при 2774 жителях; согласно появившейся в 1785 году «Топографии королевства Прусского» в то время было 131 дом в 10 поселениях, а в опубликованном в 1820 году «Топографическом обзоре Кенигсбергского округа Королевства Прусского» указаны 161 дом в 10 поселениях, при 1033 жителях³.

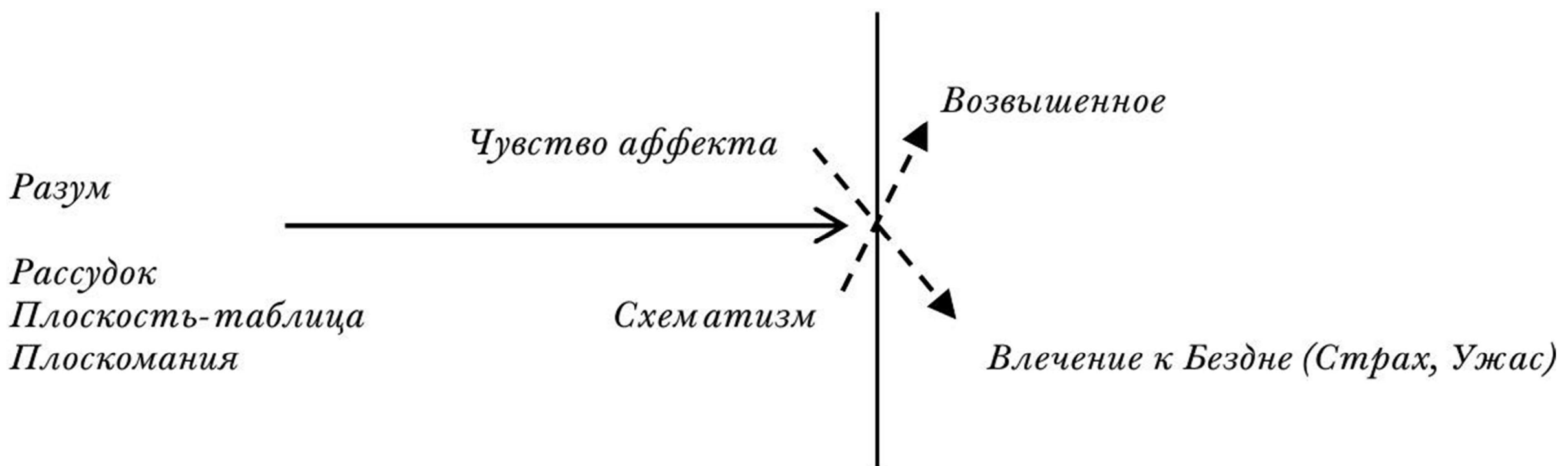
4. Восприятие плоскости — особое упражнение для глаза, подавленного урбанистским частоколом каменных препятствий. Хорошо понимаешь это, когда идешь многие километры по берегу вдоль водной кромки залива в прекрасный тихий солнечный вечер. Все сливается настолько, что даль становится близостью, а близкое ускользает; теперь оно случайный фрагмент других сил, стирающих все линии. Прогуливающийся — часть ландшафтной динамики, а она движется не только от него по плоскости, но и устремляется вверх, как если бы эта пропитанная световым веществом поверхность не знала доминирующего вектора. Всюду то, что можно воспринимать как плоскость, которая устремляется под ноги, неся тебя вперед, но и как плоскость, что встает перед тобою вертикалью невидимой стены.

Представим небольшой опыт виртуальной геодезии.

Высокий берег в Ниде



Могу предположить, что возвышенное Канта, эта «вещь в себе», проявляется на пересечении границ, разделяющих векторы стихий. В сущности, в кантовском мире есть две линии прямых: одна — образующая плоскость, а другая — ей перпендикулярная. Но тогда вопрос: что значит быть возвышенным, испытывать возвышенное чувство? Если тебя притягивает и влечет бездна, как то чрезмерно великое и громадное, с тобой и твоим телом не сопоставимое, то, значит, ты можешь утратить изначальную дистанцию и раствориться в собственном ужасе. Но если это шоковое переживание сохраняет свою силу только на очень краткое время, чтобы тут же смениться другим, собственно, установлением дистанции, а точнее, возвышением над тем, что тебя так испугало; если ты находишься на дистанции от катастрофического явления и, более того, можешь его объяснить с точки зрения собственного разума?



В эстетике возвышенного должно быть снято кантовское разделение между *phaenomena* и *noumena*: одни даны на плоскости и могут быть схематизированы, сведены в таблицы, другие, напротив, недоступны именно потому, что они располагаются на невидимой вертикали, т. е. там, где линия горизонта исчезает и тем самым действие плоскостных образов останавливается. Гегель для большей достоверности своей критики кантовского схематизма обращается к живописи:

Точно так же, — после того как кантовская, лишь инстинктивно найденная, еще мертвая, еще не постигнутая в понятии *тройственность* (*Triplizität*) была возведена в свое абсолютное значение, благодаря чему в то же время была установлена подлинная форма в своем подлинном содержании и выступило понятие науки, — нельзя считать чем-то научным то применение этой формы, благодаря которому, как мы это видим, она низводится до безжизненной схемы (*Schema*), до некоего, собственно говоря, призрака (*Schemen*), а научная организация — до таблицы. Этот формализм, о котором выше уже говорилось в общих чертах и манеру которого мы здесь рассмотрим более подробно, покоится на мнении, будто он постиг в понятии и выразил природу и жизнь того или другого образования, если он высказывал о нем в качестве предиката какое-нибудь определение «схем» — будь то «субъективность» или «объективность», или же «магнетизм», «электричество», и т. д., «сжатие» или «расширение», «восток» или «запад» и т. п., — занятие, которое можно продолжать до бесконечности, потому что таким способом каждое определение или модус (*Gestalt*) могут быть в свою очередь применены к другим в качестве формы или момента схемы и каждое может в благодарность оказать другим ту же услугу; — получается круг взаимности, в котором нельзя дознаться ни что такое само существо дела, ни что такое то или другое [определение]⁴.

Овладеть инструментом этого однообразного формализма не труднее, чем палитрой живописца, на которой всего лишь две краски — скажем, красная и зеленая, чтобы первой раскрашивать поверхность, когда потребовалась бы картина исторического содержания, и другой — когда нужен был бы пейзаж. — Трудно было бы решить, чего при этом больше — чувства удовольствия, с которым такой краской замазывается все, что есть на небесах, на земле и под землей, или внушенной себе мысли о превосходстве этого универсального средства; одно подкрепляет другое. Результат этого метода приклеивания ко всему небесному и земному, ко всем природным и духовным формам парных определений всеобщей схемы и раскладывания всего по полочкам есть не что иное, как ясное, как солнце, сообщение об организме вселенной, т. е. некая таблица, уподобляющаяся скелету с наклеенными ярлыками или ряду закрытых ящиков с прикрепленными к ним этикетками в бакалейной лавке, — таблица, столь же понятная, как этот скелет и эти ящики, и упустившая или утаившая живую суть дела так же, как в первом случае с костей удалены плоть и кровь, а во втором — такие же мертвые вещи именно и запрятаны в ящиках. — Как выше было отмечено, эта манера ко всему еще завершается одноцветной абсолютной живописью, когда она, стыдясь различий схемы, топит их, как принадлежность рефлексии, в пустоте абсолютного, дабы восстановлено было чистое тождество, бесформенная белизна. Названное однообразие схемы с ее безжизненными определениями и это абсолютное тождество, как и переход от одного к другому, есть одинаково мертвый рассудок, как в одном случае, так и в другом, и одинаково внешнее познание⁵.

На эту критику, возможно, Кант ответил бы следующим образом. Задача все-таки состоит в том, чтобы ответить на вопрос: каким может быть представлен образ чистого разума, в виде каких орудий познания (инструментов)? И таковыми должны быть идеальные схемы понятий, покоящихся на продуктивном воображении. Другими словами, схема дает возможность выстроить идеальный образ понятия, которое применимо как возможное в конкретном опыте (и к определенному предмету). В сущности, для Канта нет предмета без понятия, и понятие трансцендентального вида не нуждается в том, чтобы учитывать сам предмет, ибо он рождается только в способности понятия его производить. Познавать — это собственно создавать то, что познается.

5. Кант не чувствует и не знает глубины, она для него спрятана внутри земных сводов, и он абсолютно уверен в том, что только *плоскость* единственно может обеспечивать пространство наглядности для строгих формулировок. Причем по мере развертывания таблиц со схематизмами исчезает всякая потребность подчинять мышление каким-либо первоначальным чувствам, да и нуждаться в них. Гегель сравнивает Канта-мыслителя с плохим живописцем, который ради «удобства» пытается использовать всего два цвета. Для явлений одного плана — исторического, например, — используется красная краска и для другого — ландшафты, например, — зеленая, но самое интересное в том, что цветовая гамма в силу двутактности своего схематизма стремится к тому, чтобы стать единой таблицей понятий для всех явлений и, следовательно, достичь абсолютной мертвой тождественности. Или, как говорит Гегель, добиться той «бесформенной белизны», которая сотрет в конце концов всякое различие и линию горизонта.

6. Конечно, это относится к тем географическим и геологическим образам, которыми Кант пользовался в докритический период. Сюда можно отнести объяснение им природы землетрясений, описания странствия песков Куршской косы, влияние лунных фаз на характер приливов и т. п. Например, Кант понимает природу землетрясений весьма своеобразно, их основные активные силы как *проходящие, протекающие, приливающие* через начальную пустотность земной материи.

Первое, на что нам нельзя не обратить внимания, — это то, что *Земля, на поверхности которой мы находимся, внутри пуста* и что ее своды тянутся почти непрерывной цепью на обширных пространствах даже под морским дном. Я не привожу сейчас исторических примеров, потому что не ставлю своей задачей дать историю землетрясений. Страшный грохот, подобный шуму подземного урагана или громыханию груженных телег по булыжной мостовой, грохот, сопровождавший многие землетрясения, а также действие их, в одно и то же время охватывающее далеко отстоящие друг от друга страны, например Исландию и Лиссабон, отделенные друг от друга морем более чем 4½ сотнями немецких миль и тем не менее приведенные в движение в один и тот же день, — все эти явления неопровержимо доказывают, что эти подземные пустоты связаны между собой⁶.

Кант не знает возвышенного так, как его переживал его великий современник, шведский мистик и ясновидец Сведенборг. По сути дела, он открыл путь в кантовский ноуменальный мир и поселился там, не обращая внимания на его хозяина. Причем характер его размышлений о загробных мирах, духах и ангелах — как бы вывороченная наизнанку вполне рациональная модель разума эпохи Просвещения⁷. Рационально мысля и понимая то, что не поддается никакой рационализации и проверке в доступном опыте, разум понимает даже то, что невозможно понять, он выше любого собственного непонимания. Критика Сведенборга — это как раз и есть указание на недостаточность рассудка, который не способен различить призрак и реальный предмет. Что такое призраки и иллюзии для Канта, можно выяснить при анализе его отношения к Сведенборгу, который напоминает путешественника, пускающегося в опасное плавание, ориентируясь только на то, что называет опытным знанием, самим опытом. И вот тут Кант развертывается во всей своей критической мощи, вводя разного рода пространственно-материальные ограничения для духов, или духовных существ (место, фигура, тело-«я»). Кантовские границы, учреждаемые здравым смыслом и доказательствами рассудка, уничтожают общение с духами Сведенборга.

7. Конечно, хорошо, что ближайшая область контролируется рассудком, исходящим из непосредственного опыта вещей и явлений, но «одного он не в состоянии выполнить, а именно определить самому себе границы своего применения и узнать, что находится внутри или вне всей его сферы»⁸. Итак, на карте мы находим рассудок, пока это некое Я, оснащенное инструментами познания, относимыми к непосредственному опыту, далее, беспокойство по поводу того, можно ли отправляться в далекое плавание для открытия новых земель, если мы толком не знаем, может ли рассудок устранять и вскрывать иллюзии и всякого рода ложные «убеждения» и «призраки», которые так часто встречаются в бушующем океане: В самом деле, действующий таким образом субъект как *causa phaenomenon* был бы неразрывно связан с природной зависимостью всех своих действий и только *poimenon* этого субъекта (со всей его причинностью в явлении) содержал бы в себе какие-то условия, которые следовало бы рассматривать как чисто умопостигаемые, если бы мы пожелали подняться от эмпирического предмета к трансцендентальному⁹.

Другими словами, нужен переход на иную ступень познания, которое уже не будет зависеть от того, что мы переживаем в опыте, переход к познанию до-опытному или сверх-опытному, которое касается исключительно умопостигаемых вещей. Для Канта очень важен этот первоначальный момент созерцания, чисто эмпирического и еще погруженного в вещи. Он часто использует разного рода примеры, по которым можно судить, как работает его воображение и какие образы он использует там, где его дискурс, точнее, трансцендентальная аналитика кажется неуместной и недостаточной. Или, напротив, примеры помогают завершить или начать аналитическую работу. Двигаясь через это поле образов, метафор, мы можем понять, что представляет собой чувство воображения, которое уже не имеет предмета. Это чистое созерцание, как если бы мы попытались сравнить с ним идею чистого разума. Восприятие, очищенное от всякой предметности, т. е. выходящее за себя и возносящее человека над природой, и есть Возвышенное (чувство). Рассудок из наличного опыта контролирует эстетическое переживание как фрагмент опыта.

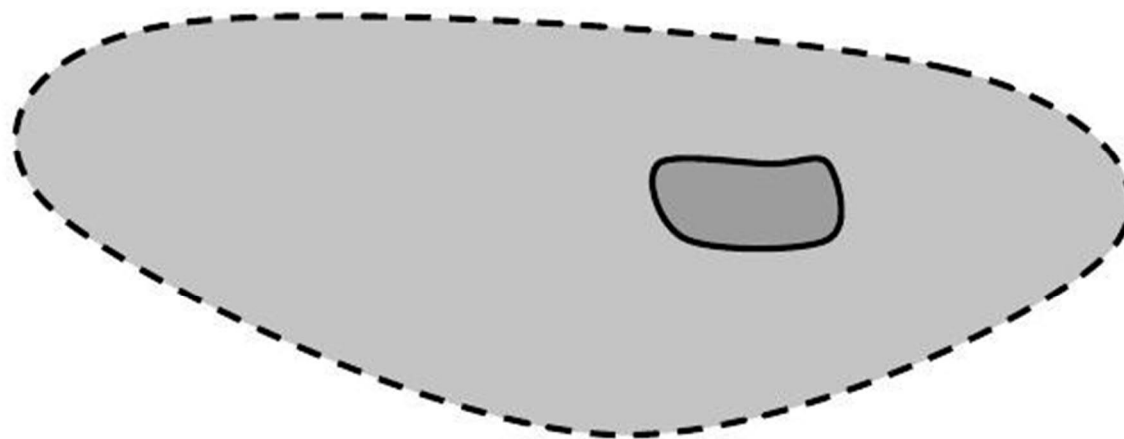
8. Кант чрезвычайно любил работать с *картой* (мыслимого), т. е. все должно быть выведено на обозримую плоскость и исследовано в своих повторяющихся свойствах. «Глубоко» должно быть открыто поверхности. Мыслить его можно, только обзревая со всех сторон, будучи не просто «над», но и над такой картой, где каждое понятие занимает свое место. Необходима таблица (формальная схематизация результатов опытного, созерцательного знания). То, что в глубине (а это вся Природа), выводится на поверхность и там разграничивается; это [разграничение поверхности] и есть таблица, поскольку каждая вещь и каждое событие получает свое место по отношению к другому. Разум учреждает и поддерживает существование границ. В сущности, многие свои работы Кант строит так, как если бы человеческий разум только и призван к тому, чтобы устанавливать границы между собой и явлениями. С одной стороны, Природа, с другой — Разум, который, сам себя ограничивая, познает Природу. Есть движение песков, приливы, землетрясения, множественные сломы земли, где сама глубина допускает свое изучение с помощью установления границ. Граница — это сам Разум: ...метафизика есть наука о границах человеческого разума, и если по отношению к небольшой стране, всегда имеющей много границ, более важно знать и удерживать ее владения, чем безотчетно стараться расширить их завоеваниями, то и польза от упомянутой науки хотя и мало кому ясна, но зато очень важна и получается только путем долгого опыта и довольно поздно. Хотя я и не обозначил здесь с точностью границ [разума], но все же наметил их настолько, что при дальнейшем размышлении читатель сам сможет освободить себя от тщетных исследований вопроса, данные которого имеются в другом мире, а не в том, в котором он воспринимает¹⁰. Думаю, что опыт именно географического видения наложил свой отпечаток на кантовское понимание разума как учреждения границы. Разум и граница неотделимы друг от друга, граница и ограничение, наложение, учреждение, проведение и пр. *границ* и есть задача человеческого разума. Полагаю, что вот эта способность учреждать границы во всем том, что мыслимо, и есть географический стиль мышления Канта (который проявляется во всех его исследованиях, начиная с самых ранних). Почему граница? Потому что она отличает одно явление от другого и

не позволяет их смешивать, ведь все смешанное, не имеющее границ, вызывает страх и рождает повод к его углублению в первоначальном Ужасе (с которым невозможно справиться, если не обладать самостоятельностью, т. е. дистанцией в своих наблюдениях за Природой). Что мы знаем о прогулках Канта (конечно, это скорее прогулки Кьеркегора, чем прогулки Руссо, «Прогулки одинокого мечтателя»)? Мы можем предполагать по различным свидетельствам, что он был хорошо знаком с движением песков на германском плато (прибрежная к Кёнигсбергу область). И мог наблюдать их катастрофическое движение и попытку человека его остановить с помощью самых различных ухищрений: высадки сосен, образования прибрежных парков, плетеных запруд, кольев и др. Но песок побеждал, выравнивая почву до той степени, что береговая линия сливалась с линией моря, образуя идеальную плоскость, такую абсолютную открытость, которую можно разграничивать самыми разнообразными пределами, «местами». Может быть, здесь первоначальный аффект наблюдения: исчезновение горизонта не как его отрицание, а как открывающаяся возможность для Границы (раз- и о-граничения всего во всем)? Не отсюда ли принцип наблюдения: взгляд сверху, когда все, что видимо, есть *карта* и не имеет собственного рельефа? Вот прекрасный географический текст Канта:

Мы теперь не только прошли область чистого рассудка и внимательно рассмотрели каждую часть ее, но также измерили ее и определили в ней место каждой вещи. Но эта область есть остров, самой природой заключенный в неизменные границы. Она есть царство истины (прелестное название), окруженное обширным и бушующим океаном, этим средоточием иллюзий, где туманы и льды, готовые вот-вот растаять, кажутся новыми странами и, постоянно обманывая пустыми надеждами мореплавателя, жаждущего открытий, втягивают его в авантюры, от которых он никогда уже не может отказаться, но которые он тем не менее никак не может довести до конца. Прежде чем отважиться пуститься в это море, чтобы исследовать его по всем широтам и узнать, можно ли найти что-нибудь в них, полезно еще раз взглянуть на карту страны, которую мы собираемся покинуть, и задать прежде всего вопрос, нельзя ли удовольствоваться тем, что в ней есть, или нельзя ли нам в силу необходимости удовольствоваться ею, если нигде, кроме нее, нет почвы, на которой мы могли бы обосноваться; и еще нам нужно узнать, но какому праву владеем мы этой землей и можем ли считать себя гарантированными от всяких враждебных притязаний. Хотя в аналитике мы уже с достаточной полнотой ответили на эти вопросы, все же краткий обзор ее результатов может укрепить наше убеждение, соединяя все моменты аналитики в одном пункте¹¹.

Как строить эту интерпретацию и поможет ли нам этот текст/метафора разобраться в том, как мыслит Кант, фиксируя и обосновывая каждый шаг мысли? Вот карта этой области, которая описывается в тексте Канта:

Океан — Остров
иллюзий — истины



Отсюда инстинкт карты. Этот остров противостоит сглаживающему и стирающему действию океана, безграничного, отвергающего какую-либо границу. Вот почему человеческий разум в лице рассудка учреждает границы, обращая внимание и на себя, на свою способность понимания без учреждения границы (моральная область). Как и в случае с движением песков, призраков, вод океана, кантовская граница противостоит изначальному Хаосу, что позднее он начнет называть бездной. Остров — это сформировавшийся центр (наблюдения), в нем все разграничено и поэтому упорядочено. Внешняя граница определяет внутреннюю. А внутренняя становится внешней.

Взгляд сверху /Blick von oben, regard d'en haut/

9. Основная идея: космология Канта (часть его физической географии, которую он преподавал всю жизнь). Для космолога, да и для любого наблюдателя природы необходимо воображение, которое позволило бы наблюдателю смотреть на мир как малого, так и великого с независимой и отдельной точки зрения. Позволило бы ему как бы парить-над-миром, наблюдать за ним то с высоты птичьего полета, то со звезды Сириус. По сути дела, это новое понимание видения мира, которое образовалось с тех пор как боги античности были лишены своего олимпийского превосходства и человек занял их место. Собственно, Кант повсюду придерживается этой позиции, которую он считает способной раскрыть научную картину мира. Бесспорно, начиная с самых ранних произведений докритического периода вера Канта в человеческий разум никогда не ослабевала. Однако разделять кантовскую мысль на докритический и критический периоды было бы не совсем точно. На мой взгляд, в свете формирования понятия возвышенного как некоего предметного единства, которое эволюционирует в своем формировании от первого произведения к поздней третьей критике, можно говорить об искусственности этого разделения. Между ранним представлением о возвышенном и прекрасном располагается «Критика чистого разума», которая предлагает некую общую схему всех рассудочных понятий и способы ее организации и применения. Всякая схема есть некий идеальный образ мыслимого, без которого невозможно конструирование понятия. Момент схватывания особенностей (качеств) предмета находит выражение в схеме образа, которая и является неким идеальным условием понятийного единства. А вот программа, которой нам нужно руководствоваться для понимания кантовского понятия возвышенного:

Этот схематизм нашего рассудка в отношении явлений и их чистой формы есть скрытое в глубине человеческой души искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-либо удастся угадать у природы и раскрыть. Мы можем только сказать, что образ есть продукт эмпирической способности продуктивного воображения, а схема чувственных понятий (как фигур в пространстве) есть продукт и как бы монограмма чистой способности воображения а priori; прежде всего благодаря схеме и сообразно ей становятся возможными образы, но связываться с понятиями они всегда должны только при посредстве обозначаемых ими схем и сами по себе они совпадают с понятиями не полностью. Схема же чистого рассудочного понятия есть нечто такое, что нельзя привести к какому-либо образу; она представляет собой лишь чистый, выражающий категорию синтез сообразно правилу единства на основе понятий вообще, и есть трансцендентальный продукт воображения, касающийся определения внутреннего чувства вообще, по условиям его формы (времени) в отношении всех представлений, поскольку они должны а priori быть соединены в одном понятии сообразно единству апперцепции¹².

Составляющие общее представление возвышенного элементы: чувство/образ/схема/понятие. Этот порядок мысли должен быть учтен нами при анализе позднейших произведений Канта и прежде всего «Критики способности суждения». В докритический период Кант понимал возвышенное, еще не используя аналитическую технику трансцендентального схематизма, и поэтому его позиция если не совпадала, то во всяком случае ничем особенно не отличалась от позиций Юма, Шефтсбери или Берка (английских эмпириков). Поэтому он писал, совершенно убежденный в своем пафосе видения космологического: «Большая высота вызывает чувство возвышенного, как и большая глубина, однако чувство, вызываемое такой глубиной, сопровождается ощущением ужаса; чувство же, вызываемое высотой, — изумлением; и именно поэтому первое ощущение может быть устрашающе-возвышенным, а второе — благородным». И далее: «Длительность возвышенна. Если она относится к прошедшим временам, она благородна. Если же предвидят ее в необозримом будущем, она пугает»¹³.

10. Многие ранние произведения Канта представляют собой различные опыты по физической географии¹⁴. В таком воображаемом опыте важно использовать именно воображение, ибо опыт непосредственного наблюдения за землей с космической высоты невозможен. Такие ранние работы Канта, как «Всеобщая естественная история и теория неба» (1755), «О причинах землетрясений» (1756), «Новые замечания для пояснения теории ветров» (1756), создавались в те же годы, что и другая его работа, исключительно важная для понимания места возвышенного

как чувства и понятия в системе Канта: «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» (1764), «Приложение к „Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного“» (1764–1775).

Остановимся на миг в немом восторге перед этой картиной. Я не знаю ничего, что могло бы вызвать более благородное изумление в человеческом духе, раскрывая перед ним бесконечное поле всемогущества, чем эта часть теории, касающаяся последовательного осуществления творения¹⁵.

Ввиду этого, хотя с той точки Вселенной, где мы находимся, мы видим перед собой как будто вполне сформировавшийся мир и, так сказать, бесконечный сонм систем миров, связанных между собой, тем не менее мы в сущности находимся поблизости от центра всей природы — там, где она уже развилась из хаоса и достигла надлежащей степени совершенства. Если бы мы могли выйти за пределы определенной сферы, мы увидели бы там хаос и рассеяние элементов, которые, по мере того как приближаются к этому центру, начинают отчасти выходить из первичного состояния и формироваться, а по мере удаления от центра они постепенно теряются в полном рассеянии. Мы увидели бы, как бесконечное пространство божественного присутствия, в котором имеется все для всевозможных образований природы, погружено в безмолвную ночь; оно наполнено веществом, призванным служить материалом для образования будущих миров, и полно импульсов для приведения его в движение, слабо начинающих те движения, которые со временем должны оживить эти беспредельные пустынные пространства¹⁶.

О, как счастлива душа, когда она среди ярости стихий и обломков природы может во всякое время взирать с такой высоты, откуда опустошения, вызываемые брэнностью вещей этого мира, как бы вихрем проносятся под ее ногами! На блаженство, которое разум не смеет даже пожелать, учит нас твердо надеяться откровение. И когда оковы, привязывающие нас к брэнности творений, спадут в тот миг, который предопределен для преобразования нашего бытия, тогда бессмертный дух, свободный от связи с преходящими вещами, обретет истинное блаженство в общении с бесконечным существом. Вся природа в общей гармонии с благостью божьей может только наполнять чувством постоянного удовлетворения то разумное создание, которое находится в единении с этим источником всякого совершенства. Созерцаемая из этого центра природа повсюду обнаруживает полную устойчивость и гармонию. Изменчивые явления природы не в состоянии нарушить блаженного покоя духа, однажды вознесшегося на такую высоту. Со сладкой надеждой, предвкушая это состояние, он может раскрыть свои уста для тех славословий, которыми когда-нибудь огласится вечность¹⁷.

Следовательно, в виду надо иметь конец всякого времени при том, что продолжительность существования человека будет непрерывной, но эта продолжительность (если рассматривать бытие человека как величину) мыслится как совершенно несравнимая с временем величина (*duratio noumenon*), и мы можем иметь о ней только негативное понятие. Такая мысль содержит в себе нечто устрашающее, приближая нас к краю бездны, откуда для того, кто погрузится в нее, нет возврата («Но его крепко держит вечность в своих властных руках в том суровом месте, из которого никому нет возврата» — Галлер); и вместе с тем она притягивает нас, ибо мы не в силах отвести от нее своего испуганного взгляда («*nequeunt expleri corda tuendo*»). — Вергилий¹⁸). Она чудовищно возвышенна; частично вследствие окутывающей ее мглы, в которой сила воображения действует сильнее, чем при свете дня. Наконец, удивительным образом она сплетена и с обыденным человеческим разумом, поэтому в том или ином виде во все времена ее можно встретить у всех народов, вступающих на стезю размышления¹⁹. Это чрезвычайно поэтическое сочинение, в котором (что редко для Канта) он пытается передать восторг перед своим воображаемым космическим путешествием, цитируя известных поэтов, в частности Галлера (своего современника). Кант размещает свою точку наблюдения на космической высоте, именно с нее возможно наблюдение за формированием Вселенной и за тем, что ему противостоит, — силами хаоса и беспорядка²⁰. Возвышенное связывается Кантом напрямую с возвышением, высотой, полетом. Но позднее, когда он привлекает к описанию феномена возвышенного технику трансцендентального схематизма, все несколько меняется. Теперь кантовский наблюдатель уже исходит из другой позиции: не над (не опираясь «на взгляд сверху»), а скорее, напротив, разума оказывается вполне достаточно, для того чтобы управлять

возвышенным чувством по отношению к природе. Не возвышаясь чисто физически над ней, но обладая, между тем, силой, которая позволяет находиться на достаточном расстоянии от поражающего наше воображение и чувства явления. Расстояние требует схематизма, да и невозможно без него. Схема — это и есть действие разума (он как бы картографирует, выводит из глубины на плоскость). Между тем главное, что за этим стоит, — это изначальный ужас/страх перед природой.

Другой момент — это включенность человеческого тела в космическое целое и, собственно, неотличимость от него ни по каким характеристикам. Тот мир, который перед нами, это мир с нами, этот мир без нас невозможен (как невозможен мой глаз без глаза Бога, а Его без моего — мистика Майстера Экхарта):

И как бы хорошо я ни знал расположение отдельных частей горизонта, но стороны я могу определить, только зная, по какую руку они находятся. Точнейшая карта неба, как бы ясно я ни представлял ее в уме, не дала бы мне возможности, исходя из известного мне направления, например севера, узнать, на какой стороне горизонта мне следовало бы искать восход Солнца, если бы кроме положения звезд в отношении друг друга не было определено и направление положением чертежа относительно моих рук. Точно так же обстоит дело с нашим географическим и даже с нашим самым обыденным знанием положения мест, которое ничего нам не даст, если расположенные таким образом вещи и всю систему их взаимных положений мы не будем в состоянии установить по направлениям через отношение сторон нашего тела. И даже для порождений природы определенное направление, в котором обращено расположение их частей, составляет очень важный отличительный признак, могущий при случае содействовать различению их видов²¹.

1. Великий страх. Кант читает Берка

...из могилы убиенной во Франции монархии поднялся огромный, страшный, бесформенный призрак с лицом более ужасным, чем может представить себе любое воображение, и сломил дух человеческий. Идущий прямо к цели, не боящийся опасности, не подверженный угрызениям совести, презирающий все общепризнанные истины и здравый смысл, этот отвратительный фантом поразил даже тех, кто и поверить не мог в возможность его существования...

Эдмунд Берк

1.1. Французская революция: близкая и далекая

1. В течение XVIII века появляются две наиболее значительные и влиятельные книги, посвященные исследованию вкуса: это «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) Эдмунда Берка и «Критика способности суждения» (1790) Иммануила Канта, можно сказать, библии вкуса эпохи Просвещения. Берк — представитель высшей английской аристократии, «человек власти». Кант же был близок к чиновно-профессорскому сословию и разделял с ним общий ряд ценностей; по сравнению с аристократом Берком в своих политических суждениях он достаточно нейтрален, если не осторожен. Как известно, Берк видел во Французской революции наиболее варварское проявление политической эстетики — фигуру ложно возвышенного. Все его обвинения в немалой степени сводятся к тому, чтобы представить поведение революционных вождей и теоретиков, взрастивших в народной массе чувство социальной мести и жестокости, как ужасающее проявление безвкусицы, своего рода политический китч, без меры, моральных оснований и разума. Пример: критика Берком идей Ж.-Ж. Руссо. Ведь естественному обществу, которое он противопоставляет политическому, чужды руссоистские идеи и мнимые «революционные» ценности; у Берка вызывают глубокое отвращение первые вспышки якобинского террора, их кровавое и вместе с тем театральное представление, возвеличивающее равенство с толпой, страх и жестокость. Примечательно, что в аргументации в пользу «естественного» против политического сообщества (policed societies) Берк прибегает к историческому подсчету числа жертв (нашествий и завоеваний, поражений и побед, короче, он исчисляет всевозможные жертвы насилия)²². Оценка им революции во Франции явно совпадает с его осуждением темного в человеческой природе, всего ужасного, варварского, что проявляет себя наиболее отвратительно в неконтролируемости аффектов. Именно здесь рождается образ

призрака Революции, внушающего непередаваемый ужас, появление которого позднее приветствовал К. Маркс в «Коммунистическом манифесте» (под именем «призрак коммунизма»). В сущности, критику Берком Великой французской революции я бы назвал эстетической, он эстетизирует поведение французских идеологов (как «провокаторов черни»), тем самым рассматривает их стремление к господству над умами и душами и само желание власти как эстетический феномен. Заявляемая подобным образом воля к власти расценивается им как своего рода дурновкусие²³, т. е. грубое нарушение эстетической и нравственной нормы.

Есть непосредственная авторская преемственность между «Размышлениями» Берка и его ранней эстетической работой, посвященной исследованию возвышенного и прекрасного²⁴. Надо учесть и то, что эстетическое сочинение Берка находилось в одном круге идей с английской эстетической мыслью XVII–XVIII веков: достаточно упомянуть таких авторов, как лорд Шефтсбери, Давид Юм, Адам Смит, Френсис Хатчесон, Кольридж и др. С другой стороны, явное влияние английского готического романа (the Gothic novel), откуда Берк заимствует стилевые особенности антиреволюционного пафоса «Размышлений», да и технику обращения с феноменом Призрака, не поддающегося никаким внешним ограничениям, непостижимым в своих проявлениях угроз и террора²⁵. Призрак олицетворяет собой все ужасы Французской революции и наделяется чертами «темной», угрожающей существованию человека Природы.

Критические эстетики Берка и Канта сложились на основании фундаментальной оппозиции Прекрасного (Культуры) и Возвышенного (Природы). С одной стороны, теория прекрасного с эстетически отграниченным объектом, требующим суждений вкуса, т. е. установления критериев оценки, генеалогии и классификации всего древа изящных искусств, — пожалуй, тогда и сформировалась западная категориальная эстетика как нормативная наука о прекрасном. С другой — теория возвышенного, открывшая эстетику природного события, не ужасного, отталкивающего, слишком великого или низменного, а эстетику невозможного и непредставимого, т. е. такого явления, что превосходит пределы созерцания; отторгая страх и изумление, оно возвышает или подавляет. Два типа эстетических реакций: одна, активная, ищет опору в практике *созерцания* (принцип удовольствия/неудовольствия как основа вкусовой оценки); другая, реактивная — в *аффектациих* (шок, анестезия чувств, поражение восприятия и т. п.), когда первоначальное удивление почти мгновенно переходит в противоположный аффект — в торможение, сжатие и подавленность и последующее взрывное возвышение чувств. За Берком — отстаивание психологической теории вкуса и возвышенного, в то время как кантовская аналитика носит трансцендентальный характер и построена на обосновании логической дедукции понятий эстетики. «Критику способности суждения» вполне можно рассматривать как своеобразный комментарий к исследованию Берка²⁶. С редкой аккуратностью он пытается дать свой ответ-возражение буквально на каждый тезис оппонента. Если Берк выводит категорию возвышенного за пределы нормативной эстетики вкуса, то Кант, невзирая ни на что, пытается, напротив, переформулировав ее, ввести и логически обосновать правомерность такого введения. В отличие от Берка он снимает в чувстве возвышенного момент аффективности, связанный со страхом, и поясняет чувство прекрасного в природе в тех же приблизительно терминах, в каких он определял механизм созерцания для произведения искусства. Очевидно, что Кант не только хорошо знал Берка, но и рассматривал его субъективно-психологизирующий стиль как важный исходный материал, без которого его собственные идеи были бы недостаточно убедительными. Кант явный теоретик, в то время как Берк — практик, один из самых влиятельных эстетиков эпохи английского Просвещения.

2. Ради большей точности следует заметить, что в ранней работе докритического периода «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» Кант следует в определении возвышенного путями, вероятно, проложенными еще *horror vacui* — *ужасом Паскаля*, и в этом он близок Берку. Еще более интересно сопоставить расстановку тем исследования в их сочинениях. Берк начинает с возвышенного, чтобы затем перейти к анализу прекрасного и теории вкуса, в то время как Кант начинает с анализа вкуса, чтобы потом подчинить возвышенное эстетике прекрасного. Один и тот же предмет исследования, но по сути дела совершенно различные цели²⁷. Понятно, почему Берк столь психологичен в своей аналитике возвышенного, ведь он строит свои эстетические суждения, исходя из первоначального феномена человеческой чувственности — страха. Для него возвышенное — прежде всего

реактивное чувство, обремененное болью и страданием, в нем нет ничего от подлинно гармоничного чувства Природы. Страх как принцип возвышенного, причем страх толкуется как аффект, который делает всякое чувство возвышенным²⁸. Страху обычно сопутствуют и другие чувства: изумление, удивление, восхищение, трогательное, сентиментальное, то, чему сочувствуют и что переживают, но эти известные эмоции скрывают, вытесняют, но вовсе не устраняют его, а лишь, если можно так сказать, конфигурируют общее чувство страха. Берк не перестает указывать на это: «...на основе страха, этого общего источника всего, что есть возвышенное», «...возвышенное — спутник страха» и т. п.²⁹ Да, и дело вовсе не в возвышенном, а скорее в том, что без страха невозможно объяснить условия человеческого существования. Страх не только обнаруживается, но и осуждается, осуждается страх перед страхом. Вот почему, как настаивает Берк, следует отделять «благотворящий страх», или страх Божий, от низкого, темного страха. Страх, предшествующий чувству возвышенного, избыточен, но страх Божий всегда достаточен и спасителен. Так, страх становится неким ускользящим предметом опыта, наделенным устрашающими субъекта качествами. Или иначе, чем ужаснее и глубже переживание страха, тем менее субъект способен руководствоваться своим разумом и чувствами. Все, что вызывает страх, аффективно, ибо тот страх, который возводится к основе чувства возвышенного, может быть определим только отрицательно: да, он есть, но не здесь или там, а повсюду; он преследует, ужасает, заставляет цепенеть, но сам невидим, — Призрак. Вот этот страх, который везде и нигде, и есть страх, что сокрыт в основе возвышенного чувства, — первоначальный Ужас. Именно страхом и ничем иным чувство удивления «возгоняется» до конденсации аффекта возвышенного. Поэтому изящество вкуса и способность к суждениям о прекрасном, наследуемые через верность традиции воспитания и образования, как чувства классово-корпоративные (аристократические), необходимо отделять от возвышенного как вульгарного и низкого переживания. Объекты нас ужасающие, воз-вышающие благодаря развитию чувства страха, не могут быть прекрасными.

3. Берк следующим образом определяет понятие *вкуса*:

...под словом «вкус» я понимаю только те способности (или способность) духа, которые предназначены для суждения о результатах воображения и изящных искусств, или те, которые образуют такие суждения, и ничего больше. Я думаю, что это самое общее значение данного слова, и притом такое, которое менее всего связано с какой-либо конкретной теорией. А моя задача в данном исследовании — найти, существуют ли какие-либо принципы, на основе которых действует воображение, настолько общие для всех, настолько обоснованные и определенные, что благодаря этому представляется возможность убедительно рассуждать о них. Я полагаю, что такие принципы вкуса существуют, каким бы парадоксальным это ни казалось тем, кто на основании поверхностных суждений воображает, будто существует такое огромное разнообразие вкусов — как в отношении видов, так и степеней, — что не может быть ничего более неопределенного³⁰.

Невероятная задача, которую Кант, почитатель и оппонент Берка, гениально разрешает простым ходом мысли, перенося ответственность за суждение вкуса с разнообразия случайной игры вкусовых впечатлений на *сообщество*, которое способно навязать единый стандарт «общего чувства», фактически сделать его *объективным* и создать социальную маску для субъекта вкуса.

4. Психологическая эстетика Берка предполагает деление чувственности на *ощущения* и *аффекты*. Причем способность субъекта к самостоятельной оценке собственного поля ощущений наделяет его высшим рангом цивилизованности; в то время как аффекты, если он не препятствует их действию на себя, относимы к областям развития чувства возвышенного. Ощущениями мы еще в силах управлять, но не аффектами. Первых мы можем избегать, задерживать их, учиться *правильно* отражать, когда они чрезмерны. Аффекты разрушительны, ощущения избирательны. Но и самое главное: для Берка в его интерпретации возвышенного Природа выступает как непримиренная, как вызывающая ужас, боль, страдание и, естественно, страх. Природное чувство страха как изначальный аффект. Чувство возвышенного, как только начинает расти, все теснее смыкается с всепоглощающим переживанием страха. Вот как формулирует Берк:

Аффект, вызываемый великим и возвышенным, существующим в природе, когда эти причины действуют наиболее сильно, есть изумление, а изумление есть такое состояние души, при котором все ее движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса³¹.

Или: «Причиной возвышенного всегда является какая-то разновидность страха или боли»³².

Итак, внезапная приостановка непрерывности чувственного опыта, обрыв, разлад, аритмия. Возвышенное чувство — не сам страх, а аффект, который вызван и вызывается той или иной степенью испытанного состояния страха. Конечно, страха преодоленного, отесненного, но не скрытого: «...восторженный ужас, своего рода спокойствие, окрашенное страхом», или то, что можно опять-таки назвать изумлением. Некие предметы, субстанции, образы, состояния, одним словом, «качества» окружающего мира воздействуют на нас непосредственно, именно они и вызывают это беспокоящее чувство опасности, разрастающееся в зависимости от обстоятельств до ощущения первоначального ужаса и боли. Например, следующий вопрос: почему кажутся возвышенными объекты большого размера? Вот как Берк отвечает на него:

...большое тело или объект воздействует на нас, отражая множество световых лучей, которые ударяют в зрачок разом и с той силой, которая оказывается неожиданной и поражающей. Каждый отдельный луч из огромного числа отраженных оставляет на сетчатке отпечаток, а действуя все вместе, создают единый образ громадного по размерам тела, которое восхищает и страшит в зрении³³.

Аналогичную аргументацию Берк использует в толковании механизма слуха, запаха, ритма и т. д. Причина аффекта возвышенного есть избыточность, физиологическая перегрузка воспринимающего органа чувств, который не справляется с переработкой энергии, воздействующей на него. Так развивается чувство страха, оно нарастает, приводит к потере ориентации, напряжению, всякого рода телесному и душевному дискомфорту.

5. Выстраивается вполне соответствующая тому времени просветительская модель чувственности. Чего мы боимся — это-то и связывает нас с Природой, но раз мы знаем, почему мы боимся, то обретаем некую автономию и даже превосходство над ней. Вот это знание, предвосхищающее возможности чувственного опыта, и гарантирует освобождение человеческого начала от страха, — но так размышляет Кант. Иначе мыслит Берк: он исключает из определения возвышенного всякое отнесение к разуму. Возвышенное *неразумно* и объясняется из *аффекта*, не из мысли. Вариации чувства возвышенного соотносимы с «предметными качествами» страха. Модальности чувства страха относимы к психофизиологическим («естественным») состояниям, насколько сама природа начинает пониматься уже не с точки зрения ужаса и слепого преклонения — страх начинают объяснять физиологически... Испытываемый страх, переходящий в соответствующий аффект, превращает человеческое тело в тело призрачное, тело-психоавтомат, тело рабское, тело-боль, которое реагирует на реальность конвульсивными, аритмическими реакциями, западаниями и обмороками. Вот, например, как выглядит привычный для Берка ход размышлений о Возвышенном:

У человека, испытывающего жестокую боль в теле (я предполагаю самую жестокую боль, потому что тогда ее последствие может быть наиболее очевидным), повторяю, у человека, испытывающего сильную боль, зубы сжаты, брови резко сдвинуты к переносице, лоб наморщен, глаза втянуты глубоко в глазные впадины и вращаются с бешеной скоростью, волосы стоят дыбом, голос вырывается короткими вскриками и стонами, все тело сотрясается. Страх и ужас, который представляет собой предчувствие боли или смерти, вызывает абсолютно те же самые последствия, приближающиеся по силе к тем, которые были только упомянуты, пропорционально либо близости к причине, либо слабости человека³⁴.

...идея физической боли во всех видах напряжения, боли, страдания, мучения, какой бы степени они ни достигали, способна вызвать возвышенное; и в этом смысле ничто иное больше не может его вызывать³⁵.

...возвышенное — это идея, относящаяся к самосохранению; поэтому она одна из наиболее сильно действующих на нас идей; ее самая сильная эмоция — это эмоция несчастья; к ней не относится никакое удовольствие, полученное от безусловной причины³⁶.

Итак, боль и страх (болевая судорога и конвульсии) — основные причины Возвышенного? Здесь страх понимается не как обычная боязнь, а скорее как ужас, нечто, что мы будем называть дубликатом возвышенного, он проникает в душу, «заполняя до краев», переполняет и тем самым модифицирует ее состояние, — некое эхо первоначальной архаической утраченности человеческого рода. Возвышенное и есть такого рода сильная эмоция: когда мы сначала чуть ли не бьемся в конвульсиях от пугающей чудовищности явленной природы и при этом уже готовы испытать нечто вроде восторга, как только убеждаемся, что опасность отступила и более не страшна. Если причина страха размещается вне нас или сам страх и есть тот предмет, который страшит, то в таком случае иметь вкус к прекрасному — это обладать общей мерой восприятия, следовательно, не чувствовать страха и видеть в образцах изящного искусства свидетельства победы над страхом существования. Вот почему не следует потворствовать развитию чувства возвышенного, которое обращает к страху; все те, кто лишен изящества, стыда и «Божьего страха», вульгарны, собственно, они просто варвары. В интерпретации возвышенного у Берка доминирует одна топика — *вектор, идущий вниз*. Возвышенное, по Берку, всегда падает, опустошает, угрожает гибелью.

6. Значительная часть трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном»³⁷ посвящена риторическим фигурам возвышенного, воздействующим на слушателя как раз тем, что в речи оратора они действуют скрыто, неявно. Их сила в речи не менее значительна, чем непосредственное воздействие риторических приемов. Уже у Берка эта позиция речи как *фигуры умолчания* вводится на основе онтологического принципа «нехватки реальности»³⁸. Для него, как мы знаем, возвышенное и возникает в силу того, что от этой «нехватки» страдают все объекты, несущие с собой беспокойство, страх и ужас. Другими словами, Берк видит психологическую ценность аффекта возвышенного не в самом переживании (реакции субъективности), а в объектах, своим видом и качествами указывающих на угрозы человеческому существованию, страдающему от «нехватки реальности»; указывающих на себя как на то, что *есть*, но не проявляет себя до конца, потому что существует в границах того, что есть *страх*, что может вызвать беспокойство и спровоцировать чувство возвышенного. Вот этот ряд, перечислим: *крики животных, запах, вкус, горечь, зловоние, осязание, боль, прерывистость и внезапность, звук и громкость, цвет и свет, препятствия и трудности, великолепие, бесконечность, величина, непрерывность и единообразие, огромность, сила, тьма и неизвестность*. Но вся сила подобных объектов, наделенных возможностью вызывать в нас чувство «возвышенного», зависит от того, насколько они могут воздействовать на нас, скрывая за собой то, что на нас действует. По сути дела, они знаки-сигналы, или проявления того, что само себя не проявляет. Что-то ужасное должно произойти, но не происходит... Как только что-то происходит и то, что угрожало нам, проявляет себя, возвышенное перестает существовать. Для того чтобы сделать любую вещь очень страшной, кажется, обычно необходимо скрыть ее от глаз людей, окутав тьмой и *мраком неизвестности* (obscurity)³⁹.

Кажется, что никто лучше Мильтона не понял тайну усиления страшного или представления его в самом ярком свете с помощью обдуманного использования мрака. Его описание Смерти во второй книге сделано восхитительно; поразительно, с какой мрачной торжественностью, с какой многозначительной и выразительной неопределенностью отдельных штрихов и колорита он завершил *портрет царя ужасов*.

Другое существо — когда возможно

Так называть бесформенное нечто,
Лишенное и членов, и суставов,
И образа, — на призрак походило.
Зловещее, как ночь и темный ад,
И злобное, как десять грозных фурий,
Оно копьем ужасным потрясало,
И головы подобие венчалось
Подобием короны у него.

В этом описании все мрачно, неопределенно, смутно, страшно и возвышенно до последней степени⁴⁰.

Но живопись (после того как мы сделаем поправку на удовольствие, доставляемое подражанием) может воздействовать только теми образами, которые она представляет; и даже в ней намеренная неясность в некоторых вещах усиливает воздействие картины, потому что образы ее совершенно точно похожи на образы, имеющиеся в природе; а в природе темные, смутные, неопределенные образы оказывают большее воздействие на воображение и тем самым способствуют возникновению более высоких аффектов, чем более ясные и определенные⁴¹.

Во всех этих случаях, если боль и страх смягчены до такой степени, что фактически не причиняют вреда; *если боль не переходит в насилие, а страх не вызван угрозой немедленной гибели человека; то, поскольку эти возбуждения освобождают части и органы тела, как тонкие, так и грубые, от опасного и беспокойного бремени, они способны вызывать восторг; не удовольствие, а своего рода восторженный ужас, своего рода спокойствие, окрашенное страхом; а поскольку оно относится к самосохранению, то является одним из самых сильных из всех аффектов. Его объект — возвышенное. Его наивысшую степень я называю изумлением; более низкие степени — благоговение, почтение, уважение, которые самой этимологией слов показывают, от какого источника они произведены и почему они стоят отдельно от безусловного удовольствия*⁴².

Берк постоянно повторяет, что возвышенное и страшное всегда выступают вместе, переплетаются. Возвышенное — это негативный аффект, он не дает нам удовольствия от переживания, ибо это чувство невозможно без присутствия страха *in absentia*. Теперь можно попытаться найти у Берка заключительную возможность определения возвышенного. А оно, как видно, движется в сторону опознания характера опасности: сначала нечто подобное испугу, затем развитие более сильного аффекта — страха, который снимается тем, что угроза устраняется и наступает расслабление, которое совпадает с чувством восторга. Нечто подобное испытывает человек чуть не погибший, но неожиданно и так же счастливо спасенный или просто избежавший гибели. Если мы присмотримся, то повсюду можно было найти единственный корень этого возвышенного, и он заключается, по Берку, в *прерывании и внезапной остановке* — вот что вызывает страх (сильнейшее чувство угрозы самосохранению), его же ослабление или снятие сопровождается чувством восторга, освобождения, возвышения и победы. И оно интерпретируется организмом как освобождение от всякой тяжести (от всего, что с ней связывается, — от темноты, боли, трудностей и препятствий). В таком случае нужно снова вернуться к тому, что понимал под возвышенным Берк, чтобы устранить недоразумение, которое, как мне кажется, нас преследует с самого начала. Латинский корень возвышенного, *sublimation, sublime* — не *воз-вышение* (как это звучит в русском *воз-вышенном*, отчасти в немецком *Erhabene*), а именно как *подавление* чувства (страха) в пользу нарастающего чувства освобождения от него. Под возвышенным Кант понимает совершенно иное, чем Берк, — прежде всего *возвышение, возвышенность, вышину, высшее и высокое, подъем на высоту* — нахождение наблюдателем позиции, гарантирующей ему абсолютную безопасность по отношению к неизмеримой мощи и величественности Природы. Но эта безопасность, естественно, обеспечивается разумом, который стоит над Природой и вполне осознает границы своего относительного могущества. Не заходит ли речь снова о применении принципа *сублимации*? Ведь избыточность и есть то лишнее, что должно быть отброшено. И тогда, насколько уместно возвышенное в оппозиции к *низменному, пониженному, низкому*? Может быть, нам нужно увидеть непосредственный механизм сублимированной эмоции на переходе от возвышенного к отвратительному?⁴³ Но все-таки не следует забывать о несоответствии русского слова *возвышение* английскому *утончение*, или *подавление, определение*, т. е. сублимации. Русское слово соответствует глаголам *расширяет* и *возвышает*, английское же — глаголам *сдавливает, останавливает, вызывает удивление, погружает в немоту, лишает дара речи*. Во всяком случае, этот ряд значений, сопутствующих английскому слову, не тождествен лексическому ряду русского. В русском значении слова *возвышенное* мы видим результат, в английском — процесс. Возвышенное чувство может омрачать, делать человека безумным, усиливать его отдельное чувство настолько, что он теряет голову и теряет чувство безопасности, так называемое *чувство страха*.

7. Но для Берка очевидно, что чувство возвышенного является неуправляемым, антиэстетическим и совершенно варварским. Как же он это доказывает? Пытаясь понять, как действует психофизиологический механизм этого высвобождения, он приходит к выводу, что он может быть объяснен посредством понятия *конвульсии*⁴⁴. Другими словами, в центре размышлений (логики) возвышенного — некий спазм, или внезапная остановка всех функций организма под действием страха, и только дальнейшее расслабление, приходящее так же внезапно, дает ощущение восторженного ужаса. И чувство это вполне временное, т. е. длящееся ограниченное время. Сегодня такое переживание мы назвали бы *шоком*. Но что такое *конвульсия*? Конвульсия — это *затухающее колебание*; испытывая боль и страх, преодолевая их, мы получаем нечто похожее на идею возвышенного. Берк обнаруживает состояние бесформенного, непредставимого, того, чему не хватает реальности, но не потому, что оно нуждается в ней, напротив, оно потому и страшит нас, что оно неизмеримо больше, чем какая-либо реальность (а точнее, наше представление о ней). Не получается ли так: все попытки Берка определить возвышенное не принесли желаемого и убедительного результата, но для нас, напротив, его позиции более приемлемы, чем позиции Канта? Нет ли в таком понимании возвышенного отношения к тем страстям, которые мы получаем на основе наслаждения сексуального свойства? Что это значит — получить наслаждение от переживания восторженного ужаса, смешанного чувства боли, страха и самой конвульсии, дающей на выходе идею возвышенного как восторженного ужаса?

Страх или ужас, который представляет собой предчувствие боли или смерти, вызывает абсолютно те же самые последствия, приближающиеся по силе к тем, которые были только что упомянуты, пропорционально либо близости к причине, либо слабости человека. Так обстоит дело не только у людей; я неоднократно наблюдал у собак, ожидавших наказания, что они извивались всем телом, и визжали, и выли, как будто действительно чувствовали на себе удары. Отсюда я делаю вывод, что боль и страх воздействуют на одни и те же части тела и одним и тем же образом, хотя и несколько различающимся по степени; что боль и страх заключаются в неестественном напряжении нервов; что в некоторых случаях оно сопровождается неестественной силой, которая иногда внезапно превращается в чрезвычайную слабость; что эти последствия часто наступают поочередно, а иногда смешиваются друг с другом. *Такова природа всех конвульсивных судорог*, особенно у более слабых людей, которые более всего подвергаются воздействию самых суровых впечатлений боли и страха. Единственное различие между болью и страхом состоит в том, что вещи, причиняющие боль, действуют на дух через посредство тела, тогда как вещи, вызывающие страх, обычно воздействуют на органы тела через посредство духа, сообщающего об опасности; но оба они совпадают в том, что либо непосредственно, либо опосредствованно вызывают напряжение, сокращение или бурное возбуждение нервов; в равной мере они совпадают во всем остальном. Ибо из этого, так же как и из многих других примеров, мне представляется совершенно ясным, что, когда тело благодаря чему бы то ни было расположено к таким возбуждениям, которые оно приобрело бы при помощи определенного аффекта, оно само по себе возбудит нечто очень похожее на тот аффект в душе⁴⁵.

Глаз, натыкаясь на одно из этих пустых пространств, после того как его держала в определенном напряжении игра примыкающих к этому пространству красок, неожиданно впадает в расслабленное состояние, из которого он так же внезапно выходит *конвульсивным скачком*⁴⁶.

...когда какой-либо орган чувств в течение определенного времени подвергается воздействию, если его внезапно подвергнуть другому воздействию, *последует конвульсивное движение*; такая конвульсия вызывается тогда, когда что-то происходит вопреки ожиданию духа. И хотя может показаться странным, что такая перемена, приводящая к расслаблению, может вызвать *внезапную конвульсию*, это тем не менее действительно так и справедливо в отношении всех внешних чувств⁴⁷.

Понятно, что субъект возвышенного (если о нем вообще стоит говорить у Берка) не просто пассивен — он *страдателен*, с ним что-то происходит, чему он не может дать отчет. Возвышенное — следствие аффекта (так или иначе связанного со страхом и болью). Кант движется совершенно в иную сторону к пониманию чувства возвышенного как субъективного, а точнее, к усилению позиции субъекта перед явлениями Природы. Усиливающий фактор — это

человеческий разум, его способность к наблюдению/познанию Природы, т. е. выход за ее границы и даже установление их в качестве границ безопасности.

1.2. Ужас и пустота Просвещения

8. Где истоки Великого страха на Западе?⁴⁸ Вероятно, эпоха, предшествующая Просвещению, оставила в наследство определенный вид страха перед природой, который был страхом не просто перед природным явлением, а перед тем, что стоит за ним, тот страх, который связан с виной перед Богом. Природные аномалии воспринимались как род наказания за совершенный человеком грех. Сакрализация природного достигала особой остроты в паническом переживании страха перед катастрофами, вызывающими массовую гибель людей (эпидемии, войны, голод и т. п.). Страх продолжал себя проявлять как природное событие, не будучи таковым по изначальной причине (не отсюда ли сакрализация страха?). Вот почему преодоление страха перед природой может быть понято как историческое представление, если угодно, как изобретение именно эпохи Просвещения. Эпоха Просвещения — эпоха преодоления именно этого страха, который она сама обнаружила и подвергла рефлексии. Насколько был осознан страх как внешний всякому человеческому действию, настолько сама эпоха Просвещения, предлагая спасение от него, не видела в путях преодоления страха того, что оказалось условием развития внутреннего чувства беспокойства, а впоследствии психическим механизмом, — вытеснением (З. Фрейд). Внешнее подлежало вытеснению во внутреннее, т. е. не было ни преодолено, ни стерто, ни отброшено. Не этот ли механизм вытеснения и есть инновация Канта по сравнению с Берком, который, напротив, хотел усилить значение непреодолимости чувства страха, исследуя его вне всякого возможного вытеснения? В таком случае имя события «Великая французская революция» — свидетельство возвращения первоначального страха (перед человеческой природой), но уж никак не всемирное историческое событие, упраздняющее страх и восстающее против религиозных предрассудков. Таков вердикт Берка. Не Божий страх, а ужас перед миром, в котором может и не быть Бога (Паскалев ужас), — вот результат Французской революции XVIII века.

9. Совершенно иначе, как известно, отнесся к революционным событиям во Франции Кант: его отношение, как представляется, было почти *позитивно* возвышенным, он увидел в Революции своего рода театральную сцену, причем настолько далекую от того места, в котором он сам находился (Восточная Пруссия), что не мог считать себя хоть как-то причастным к этому Событию. Но зато он мог наблюдать на безопасном расстоянии, наблюдать, как зритель в театре, не вовлекаясь в действие трагедии и, собственно, достоверно ничего и не зная о том, что происходит⁴⁹. Решающее различие позиций Берка и Канта как раз в том, что первый рассматривал возвышенное как психологическое предвестие будущих ужасов якобинского террора. Движение бунтующих масс и сословий Великой французской революции Берк не только не мог принять, но и выступил наиболее сильным его противником. Для Канта в интерпретации возвышенного главную роль играло изменившееся отношение к *Природе* (в век идеалов Просвещения), для Берка — отношение к опыту *Революции* (эпоха Просвещения для него так и не успела начаться...).

10. Как только страх перед Природой переходит в ранг категорий эстетического и становится возвышенным, тут же появляется другой страх — страх перед Другим, который уже не может быть объективирован и тем более возвышен, т. е. вытеснен. Так этот внутренний страх становится истиной эпохи Просвещения. Вот почему мы должны отдавать себе отчет, что основные объекты страха могут меняться в зависимости от способности человека их объяснить. Ведь есть же страх-перед-Природой, но если этот страх подвергнуть более систематическому анализу, то мы увидим появление новых объектов страха и исчезновение старых, поскольку страх перед природой — лишь косвенное указание на латентный и на более могущественный страх перед природным в самом человеке. Возвышение разума над природой, закон, автономия, моральная сила разума недостаточны, чтобы подавить то чувство «опустошенности мира», которому подвержен человек эпохи Просвещения. Неожиданно Другой (его мнение, взгляд, требования) становится законом внутренней жизни. А стыд (чувство *унижающего* страха) сменяет возвышенное (чувство *возвышающего* страха). Стыд — это страх-перед-Другим. Нельзя быть открытым Другому, необходимо быть самим собой настолько, насколько возможно

обеспечение закрытости от чужого взгляда. Комбинации стыда и страха развивают утонченность чувств: стыдливость предупреждает, что страх уже присутствует и каждое чувство может проявляться в форме наложенного на него ограничения стыдом, как если бы оно могло себя проявлять только через множество условных запретов, которые изобретаются лишь для того, чтобы утонченность чувства непрестанно возрастала. Стыд контролирует чувствительность, в этом смысле каждое чувство проверяется этим критерием, остается опережающим ответом на эмоциональную ситуацию.

Но для «примитивных» людей само природное пространство еще в огромной мере представляет собой «зону опасности»: их переполняет чувство страха, уже неведомое цивилизованному человеку. От этого зависит определение того, что подлежит дифференциации, а что нет. Переживание «природы», которое постепенно возникало в Средние века и ускоренно развивалось начиная с XVI века, характеризуется именно тем, что все большие пространства обитания становятся «замирненными»; вместе с тем леса, луга и горы перестают быть зоной первостепенной опасности, откуда в жизнь индивида в любой момент могут ворваться волнения и страхи. Вместе с плотной сетью дорог, вместе с исчезновением разбойников и хищных зверей, вместе с превращением лесов и полей (перестающих быть местом, где происходит игра необузданных страстей, местом дикой охоты на людей и зверей, дикого наслаждения и столь же дикого страха) в пространство мирной деятельности, моделируемое производством благ, торговлей и коммуникацией, «замирненная» природа иначе видится «замирненным» человеком. *Подавление аффектов ведет к росту значения глаза как органа, служащего источником наслаждения.* Природа становится предметом эстетического созерцания для людей — вернее, для горожан, уже не связанных с полями и лесами в своей повседневной жизни. Природа делается для них местом отдыха, а сами они становятся чувствительнее, видят ее более дифференцированно, чем те люди, для которых она была фоном для игры необузданных страстей и полем опасности. Теперь они наслаждаются цветами и линиями, им открывается то, что обычно называется красотой природы; их чувствам становятся доступны оттенки цвета и фигуры облаков, игра света на листьях деревьев⁵⁰.

И рационализация, и сдвиг порога стыдливости и чувства неприятного представляют собой выражение уменьшения страха перед непосредственной угрозой со стороны других лиц и усиления автоматических *внутренних страхов*, того принуждения, что индивид налагает сам на себя⁵¹.

Пропорционально отступлению *внешних страхов* растут *страхи внутренние*, страхи, порождаемые одним сектором человеческой души в связи с отношением к другим секторам⁵². Страх в понимании Берка — это страх перед тем неведомым Другим, который предстает в своем бунтующем качестве, посредством отрицания наследуемого порядка, привычек, норм. Но Другой здесь понимается не как нечто равное и с кем необходим диалог или *со-общение*, нет, конечно, этот Другой — просто некоторое смешение человеческих качеств с животными, нечто присущее по своей ярости, разрушительной силе и общему варварству только чудовищам рода человеческого.

11. На переходе между элитным (прежде придворно-аристократическим) и новым формирующимся стратом — классом буржуа, который претендует на то, чтобы обрести статус, соответствующий накопленному богатству и реальному положению в обществе, возникает потребность в выработке новых норм. Старая аристократия пытается всеми силами препятствовать проникновению в свою среду чуждых и «разлагающих» элементов буржуазности. Буржуа — имя нового варвара⁵³. Отсюда, как мы видим, и возникает острая потребность в выработке системы кодов, правил и ритуалов, которые бы демонстрировали особое положение аристократии и в то же время блокировали (или, во всяком случае, замедляли) проникновение буржуазности в ее закрытую среду. На основе неразрешимости этого конфликта — во всяком случае, это остается верным для эпохи первых промышленных революций в Англии — и сформировалась норма эстетического поведения, которую можно назвать философией «естественности чувства». Могут быть многие версии этого «вкусового» конфликта. Ведь он постоянен, хотя и не всегда находится в центре общественного внимания, он может тлеть и разгораться. Понятно, почему поведение высших кругов аристократии — тогда еще элитного общественного страта — это самозащита и поиск все новых свидетельств

своей уникальности и отличимости. Если стратифицирование общества не закончено и динамика изменений поддерживает высокий уровень конфликтности, то эстетическая норма не в силах сгладить разноречивость в поведенческих предпочтениях. Внутри отдельного страта различия так же существенны, как и между стратами, только отдельная группа или сообщество в силах еще контролировать поведенческую норму и ценности, разделяемые ее членами, но не более того.

1.3. Что такое Просвещение? Ответ И. Канта

12. Иногда беспомощности Канта перед собственным временем придают значение еще не открытой и не высказанной до конца мудрости. Да и обращение к Канту давно стало чем-то вроде обязательной проверки любой мысли, пытающейся заново поставить вопрос, который, казалось, давно нашел ответ. И это понятно, ведь философия Канта (критическая) дает возможность принять общий язык для различных философских доктрин, течений и догматов, место, где может быть достигнуто примирение многих и в режиме понимания. Кантовская философия — это своеобразный стол для переговоров (за ним можно встретить представителей других, даже самых враждебных философских течений). Так, Фуко повторяет вопрос Канта: что такое Просвещение? Естественно, повторение этого вопроса есть не что иное, как первоначальное требование, которым руководствовалась мысль Канта. В сущности, этот вопрос можно поставить в различные режимы вопрошания, не отвечая снова на то, на что уже был получен ответ. Можно спрашивать, как это делает Фуко, отсылая кантовский вопрос к Шарлю Бодлеру, определявшему понятие современности: как я могу быть независим от времени, быть собой, если современное этого не предполагает (не гарантирует)? Что относится к моему времени, а что ко времени других, уже вышедших за время моей современности, не оставив следов? Тот, кто актуален, еще не современен, ибо быть современным — это знать, что такое современное⁵⁴. Фигурой современности оказывается Бодлер в качестве *денди*⁵⁵.

13. Но вернемся к знаменитому тексту Канта. Если Просвещение — это переход от несовершеннолетия к совершеннолетию, то не есть ли это переход от одного вида страха к другому? Ведь от одного страха можно избавляться при помощи познания, в то время как от другого, приходящего на его место, так уже не избавиться. И этот новый страх — страх перед свободой, перед выбором, перед поступком, может быть, самый ужасающий и самый первоначальный страх, поскольку он оставляет человека один на один с самим собой, ведь никто не в силах совершить поступок за другого⁵⁶. Кант же настаивает на особом статусе человеческого разума, который обладает не только всем набором качеств, необходимых для того, чтобы человечество как всемирная общность развивалось, но и частной свободой, которая необходима для того, чтобы каждый гражданин мог быть публично услышан, иметь право на частное суждение. Для «просвещения требуется только свобода, и притом самая безобидная, а именно свобода во всех случаях публично пользоваться собственным разумом»⁵⁷. Что же может препятствовать этому? Лениность и трусость. Страх перед этим публичным использованием (тем, что, в сущности, делает из индивида сначала гражданина, а потом и человека). Самое трудное не в том, чтобы обладать собственным разумом (подчеркнем слово «собственным»), а в том, чтобы обеспечить послушание каждого на основе его публичного использования. Итак, просвещение, по Канту, определяется становлением во времени умения пользоваться собственным разумом. Но разум — что же это за инструмент, чье использование должно иметь необходимую ценность для индивида? Ведь непросвещенный или еще не до конца просвещенный индивид сориентирован по чувству веры или такой наличной достоверности, которая не нуждается в подтверждении своих прав со стороны разума. Напротив, сама достоверность веры и делает, собственно, человека укорененным в бытии (существовании). Вот эта-то достоверность веры и ставится под вопрос в эпоху Просвещения. Отсюда открывается тема Паскалева ужаса вследствие утраты извечного равновесия между тьмой и светом и обретения человеческим взглядом отношения к тому, что уже не Бог, а Ничто. И это прозрение, которое вдруг наступает, очищает разум от предрассудков веры. Но самоочищение идет с точки зрения самого сознания индивида, не осознающего собственную необходимость или потерявшего «чувство» веры. Ведь веровательное усилие, становясь привычным навыком жизни, является причиной каждого предрассудка. В таком случае применение просветительских

инструментов, или, точнее, вся эта технология очищения (пропедевтика), теперь независимая и самодостаточная, обрушивает основание веры как одной-единственной достоверности, ничем не возмещающая ее утраты.

14. Лишившись абсолютной достоверности — мирового веровательного чувства, не получив ничего взамен, кроме инструментов, относящихся к сфере практических способностей разума, индивид действительно оказывается перед Ничто, Пустотой, или Абсолютной сущностью.

Гегель пытается сформулировать этот парадокс:

Для веры, конечно, этот положительный результат просвещения столь же ужасен, как и его негативное отношение к ней. Это проникновение здравого взгляда в абсолютную сущность, который в ней ничего не видит, кроме именно *абсолютной сущности, l'êtrе supreme, m. e. пустоты (oder das Leere)* — и это преднамеренный взгляд, что все в своем непосредственном наличном бытии есть в себе или хорошо, и, наконец, что отношение единичного сознательного бытия к абсолютной сущности, религия, исчерпывающим образом выражается понятием полезности, для веры просто отвратителен⁵⁸.

Так как у веры нет содержания и в этой *пустоте* оставаться она не может, или: так как, выходя за пределы конечного, которое есть единственное содержание, она находит только *пустоту*, то она есть чистое томление; ее истина есть *пустое потустороннее*, для которого уже нельзя найти соответственного содержания, ибо всему дано иное направление⁵⁹. Заметим, что здесь тот же кантовский мотив заглядывания-в-бездну, и взгляд этот преднамеренный, он знает, что заглядывает туда, где нет ничего, но он и не должен ничего там увидеть или найти, и что отношение это, побуждающее преднамеренность во взгляде, характеризуется прежде всего полезностью. Сознание, которое разворачивает себя в контексте полной деструкции веры, — а это и есть *просвещение* — приводит к некоему опустошению, опустошенности, или обнаружению, почти внезапному, себя перед смертью. И вот здесь совершенно замечательный переход, своего рода кульбит, совершаемый Гегелем: Единственное произведение и действие всеобщей свободы есть поэтому смерть (*daher der Tod*), и притом смерть, у которой нет никакого внутреннего объема и наполнения; ибо то, что подвергается негации, есть ненаполненная точка абсолютно свободной самости (*der unerfullte Punkt des absolute freien Selbsts*); эта смерть, следовательно, есть самая холодная, самая пошлая смерть, имеющая значение не больше, чем если разрубить кочан или проглотить глоток воды⁶⁰. Другими словами, для Гегеля очевидна прямая взаимосвязь между абсолютной свободой и ужасом, одно — свидетельство другого, — вот что, собственно, характеризует в полной мере метафизическую сущность эпохи Просвещения. Потеря веры (как непосредственной истины самосознания), замена ее конечными ценностями (инструментальными), всеобщим смыслом полезности устраняют полноту содержания, входящего в опыт просвещения, сознания просвещаемого.

Знание опустошает, поскольку делает мир от себя зависимым и поэтому пустым, сила познания (техника) уничтожает тайну жизни и существования человеческого. Всякие чувства (сакрального типа) больше не могут противостоять секулярной политике власти.

15. Человек Просвещения — «человек опустошенный» — ни к чему не привязан, обо всем судит и всегда открыт к новому «заполнению», но так и остается поверхностным⁶¹. Но здесь, как мне кажется, не совсем точно установлена граница между пустотой, понимаемой как характерная черта становящейся в эпоху Просвещения субъективности, и причиной этого пустого во всех отношениях существования судящего субъекта. Однако пустое существование имеет прямое отношение к тому, что служит причиной этой начальной пустоты Просвещения, и это страх. Ведь речь идет все же не только о человеке салонов, клубов или аристократических кружков, не только о галантном сплетнике, остроумце, всезнайке и пустослове. Если бы мы свели «просвещенного человека» к этой персонажной маске, мы бы упустили из виду то, что прекрасно чувствовали Берк и Кант (а затем Шиллер) как центральную задачу эстетики: обосновать через эстетическую свободу суждения возможность преодоления страха, причем не только перед природой.

16. Также наивно считать, что страх перед природой был страхом, имманентным объекту страха. Не природа была причиной страха и не Бог (как страшший карой Другой). Страх Просвещения был следствием ряда причин, одни из них ведут нас к конфликту между уходящей автаркической этикой аристократической культуры и буржуазной гетерономией чувства, или правом на свободное суждение, в сущности, действие Разума. Следовательно, пустота — не пустое, она требует заполнения, как бездна требует прыжка, полета, освобождения от прежних уз, а не так, как этого требует пустое — не наполненное и заполняемое чем угодно. Скорее более точен О. Мандельштам, который угадывает за слишком общими понятиями-образами той эпохи страх, который они должны были скрыть или вытеснить, а точнее, сублимировать⁶². Свобода в той мере, в какой она признаётся абсолютной, внушает страх, но в той мере, в какой она высшая абстракция, лозунг или троп революционного языка, она действительно оказывается пустой (страх перед тем, каким действием возможность свободы может быть подтверждена). Поверхностность — необходимое свойство безупречности суждения, и вся парадоксальная этика человека Просвещения — это выбор определенной позиции в преодолении Ужаса, отказ от абсолютной свободы. Вкус делает из большого страха малый, низводит его до возможности судить о нем, оставляя без ответа то, о чем судить нельзя. Так страх, лишенный объекта, наделяется формой, соответствующей предмету прекрасного, становится прирученным, если можно так выразиться. Появляется место для возвышенно-изящного страха, для той допустимой меры напуганности и удивления, которая и должна сопутствовать развитому эстетическому чувству.

17. Страхи Просвещения — внутренние вытесненные и подавленные страхи. Усиливается страх перед Другим. Просвещение, и именно оно, провоцирует вопрос о возвышенном. Просвещение — это возвышение разума над самим собой, полная победа над страхом и страхами (то, что можно назвать «верой» и «религиозными предрассудками») предыдущей эпохи. Но ведь очевидно, что сама тема безумия есть лишь предмет выражения глубинного аффекта, и не безумия, разумеется, а страха перед неразумием. А если поискать более точный образ — страха перед насилием, исходящим от образов безумия. Эти образы — образы ужаса — завладевают сознанием по мере того, как просыпается этот чудовищный зверь, некий первозданный Ужас. Испытать его — не быть ли уже безумным? Вот почему я не вижу в образах «Капричос» или других сновидных продуктах ночных фантазий Фр. Гойи ничего безумного, но вижу ужас, вызывающий и требующий, по мере того как проявляется, все больше и больше подлинного безумия. Безумно не изображение, а безумен тот, кто видит этот ужас, ибо много средства, чтобы воспринять безумие мира, и нет вовсе. Страх перед насилием (перед «варварством») — вот что ведет Гойю в офортах «Бедствий войны», особенно тот момент этого насилия, когда все живое, ошеломленное чудовищным ударом, бросается в паническое бегство. Более того, попытка наглядно представить ужас уже есть освобождение от него, ведь, как известно, страх теряет часть своей силы, когда актуализуется в образе (с которым можно осуществить коммуникацию хотя бы в такой форме). И самое главное, что именно такое видение страха смыкает образы Гойи и Сада в один порядок дискурса безумия. И всюду природа — как молчаливая и ожесточенная громадная машина насилия. Вот этого-то и добивается Сад: представить общество как природу, не порывая с природой, а, напротив, развертывая его характеристики как чисто природные (не в терминах общества). Скрытая двойная проекция: сначала природа как таковая (причем в своем отрыве от человека, произвольная, стихийная, безудержная и пр.), затем этот же образ, отделенный от общества, вторым ходом проектируется на общество в качестве «чистой природы». И тогда понятен результат, который был получен литературой Сада: действуй так, как действуешь, ищи наслаждений, ибо желать невозможного — высшее проявление природы человеческого существования. Желание там, где оно овладевает невозможным, и есть проявление чистого природного чувства — сама природа. Изящный ход садистской логики и прагматики. Так проявляется первоначальный страх перед природой. Гойя и Сад, каждый в границах своей серии образов, пытаются его актуализовать, сделать видимым и действующим⁶³.

1.4. Сопровождение Призрака

18. Понятно, почему Берк столь психологичен в своей аналитике возвышенного, ведь он строит свои эстетические суждения, исходя из первоначального феномена человеческой чувственности — из страха. Для него возвышенное — реактивное чувство, обремененное болью и страданием, в нем нет ничего от подлинно гармоничного чувства природы. Страх как принцип возвышенного, причем страх толкуется как аффект, который делает всякое чувство возвышенным⁶⁴. Страху сопутствуют такие эмоции, как изумление, удивление, восхищение; в трогательном, сентиментальном есть что-то от вытесненного страха. Берк не перестает указывать на эту особенность страха: «...общего источника всего, что есть возвышенное», «...возвышенное — спутник страха» и т. п.⁶⁵ Да, и дело вовсе не столько в возвышенном, сколько в том, что без страха невозможно объяснить условия человеческого существования. Вот почему, как настаивает Берк, следует отделять «благотворящий страх», или страх Божий, от низкого, темного человеческого страха⁶⁶. Страх, предшествующий чувству возвышенного, избыточен, но страх Божий всегда достаточен и спасителен. Чем ужаснее и глубже переживание страха, тем менее субъект способен руководствоваться своим разумом. Все, что вызывает страх, *аффективно*, ибо тот страх, который возводится к основе чувства возвышенного, может быть определим только *отрицательно*: да, он есть, но не здесь или там, а повсюду; он преследует, ужасает, заставляет цепенеть, но сам невидим — это Призрак. «Воображение Берка было поражено призраком революции, и ум его возмущался против тех, кто вообще не мог поверить в его существование»⁶⁷. Вот этот страх, который везде и нигде, и есть страх, что сокрыт в основе возвышенного чувства, — первоначальный Ужас. Именно страхом и ничем иным чувство удивления «возгоняется» до конденсации аффекта возвышенного. Поэтому изящество вкуса и способность к суждению о прекрасном, наследуемые через верность традиции воспитания и образования как классово-корпоративные (аристократические), необходимо отделить от возвышенного как вульгарного и низкого переживания. Объекты, нас ужасающие, т. е. возвышающие благодаря развитию чувства страха, не могут быть прекрасными.

19. Проблема перевода термина *возвышенное* может быть решающим моментом в понимании того, как Кант читает Берка. Уточним, что же все-таки понимал Берк под *возвышенным*, *sublime*? Скорее всего, это было не возвышенное в смысле воз-вышения, «подъема чувств, настроенности», а именно *подавление*, сведение к достаточно грубым аффектам. Ясно, что под *возвышенным* (*Erhabenem*) Кант понимает совершенно иное, чем Берк, — прежде всего *возвышение*, *возвышенность* (*чувств, благородство*), *вышину*, *подъем на высоту*, нахождение наблюдателем позиции, гарантирующей ему абсолютную безопасность по отношению к неизмеримой мощи и громадности Природы. Не следует забывать о несоответствии между русским словом *возвышение* и английским *сублимация*: *утончение*, или *подавление*, *о-пределение*, т. е. нахождение предела какого-либо явления (предела силы воздействия, например). Русское слово *возвышенное* соответствует глаголам *расширяет* и *возвышает*, можно сказать, например, *возвышенность* чувств (*утонченность*), английское же — глаголам *сдавливает*, *останавливает*, *вызывает удивление*, *погружает* в немоту, *лишает* дара речи. Во всяком случае, этот ряд значений, сопутствующих английскому слову, не тождественен русскому ряду. Берк использует для возвышенного и того страха, из которого оно подымается до чувства, фразеологию, которая подчеркивает *силу воздействия* (*power*): «*with some degree of horror, terror, terrible*», «*a sense of awe, in a sort of tranquillity shadowed with horror*», «*the sort of mixed passion of terror and surprise*», «*fill the mind with strong emotions of horror*», «*that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime*»⁶⁸. Более «мягкие» состояния страха (благотворные и полезные) передаются в трактате главным образом такими терминами, как *fear, dread*. Вот почему мы многое теряем, читая хороший, но несколько устаревший перевод Берка. По-русски *страх* звучит мягче и неопределеннее, чем *ужас*. Такой же смягчающий перевод терминологии Берка на немецкий мы находим у Канта. Чаще всего он использует термин *Furcht* (*Gegenstand der Furcht, zu fürchten, furchtbare*) и меньше всего *Shauer* (ужасаться) или *Schreck* (испуг). Конечно, дело не только в

переводе, точнее, не в его случайностях и «непереводимостях», а в той метафизической установке, на которую с самого начала исследования ориентировался Кант. А она определяет изначально *возвышенное* именно как преодоление первоначального страха, этого берковского *Horror*, который вызывает в нас *Terror* — перевод его в *другой* режим чувства опасности и внешних угроз и прежде всего устранение страха перед Природой.

1.5. Просвещение — несостоявшийся проект? Ю. Хабермас и М. Фуко

Здесь своего рода перепутье, где пересекаются разбросанные во времени позиции современников. Их можно разбить на пары (например, Адорно — Лиотар, Фуко — Хабермас), но вполне условные, ибо пересечений между всеми много и отвечают они, по сути дела, на один вопрос: что такое современность как Проект? Кто открыл нам современность как то время, которое от нас неотделимо и которое мы так или иначе связываем с таким эпохальным изменением, как Просвещение? Основной вопрос Фуко: «Представляет ли собою современность продолжение Просвещения и его развитие или же в ней следует усматривать какой-либо разрыв или уклонение по отношению к исходным началам XVIII века?»⁶⁹ В этом вся двусмысленность поздних вопрошаний: они задают те вопросы, на которые текст Канта «Что такое Просвещение?» ответить не может, поэтому приходится отвечать на свои же вопросы. Это поразительно, что все вопрошания Фуко (в разных редакциях) по поводу кантовского понимания Просвещения сводятся к тому, что считать современностью, а это и будет ответом на вопрос: что такое Просвещение? Вопрос о сущностном основании Просвещения как особой историчности, когда прежнее представление о человеческом бытии, определяемом *страхом Божиим*, ставится под сомнение. Просвещение — это эпоха явления человеческого Разума, способного ставить себе *границы*, т. е. определять себя в своих возможностях и ограниченности. Поэтому вопрос заключается в том, насколько эпоха Просвещения была способной к тому, чтобы преодолеть весь тот изначальный ужас неразумности, который сопровождал человеческий опыт на протяжении всего Средневековья. Изначальный страх — это неизменно присущее западной цивилизации переживание, ограничивающее горизонт чувственного опыта (да и всей эмоциональной жизни человека). Страх в своих проявлениях часто повторяет свои угрозы: разрушает, ослабляет, останавливает, наказывает и т. п. Каждый раз, когда страх преодолевается, это свидетельствует о вступлении такого фактора общеструктурных изменений, как Просвещение. В этом смысле понять свое время, быть современным — это опираться на совокупность опытов критико-исторических, позволяющих развернуть новую практику — просветительскую. Другими словами, объяснить себе и другим с помощью разумных доводов, каким может быть Просвещение именно в эту эпоху (а это значит объяснить Современность). Поэтому Просвещение — это не имя или эмблема исторической эпохи, а некое необходимое состояние человеческого разума, пытающегося объяснить время, в которое он заброшен. Просвещение — это действие Разума, а не Время.

Можно спрашивать и несколько иначе, размышляя не над возможностью нахождения точного ответа, а над диалектикой Просвещения, как это сделали Т. В. Адорно и М. Хоркхаймер, следуя за Гегелем и Ницше⁷⁰. Один из ответов на вопрос Канта предлагался М. Фуко, связывавшим феномен Просвещения с опытом *современности*, для него совершеннолетие и самостоятельность европейской личности невозможны без критического взгляда на настоящее. Просвещение совпадает с поиском истины современного текущего настоящего. Собственно, для Фуко, как и для Ю. Хабермаса, вопрос ставится следующим образом: если Просвещение XVIII века есть основа современного Проекта, который так и не был завершен, то как возможно его завершение сегодня⁷¹? Вот формулировка, в которой Фуко подчеркивает «...укорененность в Просвещении философского вопрошания особого рода, проблематизирующего как отношение к настоящему, способ историчности, так и формирование самого себя как автономного субъекта»⁷².

2. Aisthesis/Anesthesia. Структура восприятия

Высокие дубы и уединенные тени священной рощи возвышенны, цветочные клумбы, низкая изгородь и затейливо подстриженные деревья прекрасны. Ночь возвышенна, день прекрасен. Спокойная тишина летнего вечера, когда мерцающий свет звезд пробивается сквозь ночные

тени и светит одинокая луна, постепенно вызывает у натур, обладающих чувством возвышенного, глубокое чувство приязни, презрения к земному, ощущение вечности. Сияющий день внушает деловое рвение и чувство веселья. Возвышенное волнует, прекрасное привлекает. Выражение лица человека, охваченного чувством возвышенного, серьезно, иногда неподвижно и полно удивления. Сильное ощущение прекрасного, напротив, возвещает о себе блеском веселья в глазах, улыбкой и порой шумной радостью. Возвышенное в свою очередь бывает различного рода. Иногда этому чувству сопутствует некоторый страх или даже грусть, в иных случаях — лишь спокойное изумление, еще в других — сознание возвышенной красоты. Первое я хотел бы назвать устрашающе-возвышенным, второе — благородным, третье — великолепным.

<...>

Возвышенное всегда должно быть значительным, прекрасное может быть и малым. Возвышенное должно быть простым, прекрасное может быть нарядным и изысканным. Большая высота вызывает чувство возвышенного, как и большая глубина, однако чувство, вызываемое такой глубиной, сопровождается ощущением ужаса; чувство же, вызываемое высотой, — изумлением; и именно поэтому первое ощущение может быть устрашающе-возвышенным, а второе — благородным.

И. Кант. 1764 г.

2.1. Aisthesis: теория вкуса

Вкус естественный (или то, что называют физиологией вкуса) — это не благоприобретенный и развитый вкус. Тот вкус, который мы означаем объектом аналитического рассмотрения, естественно, является не вкусом материальным, а вкусом, опосредованным идеальным (воображаемым или логическим суждением). Вкус — это различие, или, точнее, умение различать (логически и благодаря воображению) то общее, что составляет основу «общего чувства». Материальность вкусового качества вполне сводима к большей или меньшей утонченности аппарата ощущений, которыми обладает каждый человек. В сущности, продукт вкуса следует отличать от содержания вкусового, которое в нем заключено. Продукт есть культурная форма сохранения и упаковки, передачи и распространения вкусового образца. Идеальный вкус — это своего рода фильтр, превращающий наши эмоции, пристрастия, порывы в культурную форму. И там, где это возможно, — в произведение искусства. Воспитание и культивирование вкусовых реакций (рецептивности): «человек со вкусом», «одеваться со вкусом», «у нее (него) есть вкус» и т. д. Вкус — это нечто, что требует постоянного упражнения; можно, конечно, говорить о врожденности вкуса, но это неверно по определению, ведь вкус формируется (он может и состояться-то как вкус, только формируясь). Вкус как «общее чувство» не столько отрицает резидиум материального ощущения, сколько является его развитием и определяется общепринятой нормой утонченности чувств. Вкушать, т. е. медлить, тем самым выбирать и оценивать (дегустация) — это уже стоять на пути к обладанию вкусом. Сублимированное или высшее чувство создается через механизм переработки чувственного впечатления в культурный артефакт. Тело, ставшее артефактом, уже не может выражать свои естественные чувства столь же непосредственно, как тело «дикое», некультивированное, невоспитанное. Безвкусица может быть определена или как отсутствие вкуса, т. е. признание за ней естественности, «натуральности», «грубости» эмоционального проявления (выражения), или, напротив, как вызов вкусу, когда безвкусица наглядно себя демонстрирует как удовлетворение потребности (китч и другие «эстетические» формы, представляющие меру без высшего образца). Безвкусица как подражание «ложному» образцу. «Вкус есть способность эстетической способности суждения делать общезначимый выбор»⁷³. Вкусовой эффект сам по себе есть социальное чувство и не может интерпретироваться вне «общего чувства», диктующего норму вкуса во времени. Вкус вырабатывается не просто требованиями культуры, воспитанием и тренировкой, он не внешнее и отчужденное свойство социальной жизни, он еще и внутреннее чувство (удовольствия). «Вкус притязает только на автономию»⁷⁴. Суждение о том, что нам нравится и не просто нравится, а может быть определено как прекрасное, — вот что Кант называет вкусом. И главное в этом высказывании — не то, что реферируется к модальности удовольствия, но то, как дан предмет: нечто, что вызывает

удовольствие/неудовольствие, занимает выделенное ему место во времени-пространстве (публичном). В суждениях вкуса нет временности, и это вполне понятно, рассуждение в понятиях времени невозможно, ибо само прекрасное есть предметно данный образ, удерживаемый «*перед*» в своих неизменных качествах вневременного образца. Долгое время суждения вкуса формировались на основе «данности» высокохудожественных образцов. Поскольку позиция знатока всегда позиция не *перед* (не чисто созерцательная), а *над*, т. е. опытно-созерцательная и когнитивная (т. е. он выносит суждения вкуса с точки зрения познания возможной гармонии мировых объектов прекрасного), то она предполагает автономию и независимость произведения искусства.

Сообщаемость и со-общество (Gemeinschaft)

Для Канта вкус в материально-субъективном наполнении не представляет интереса. В сущности, его цель — это десубъективация оснований вкуса, лишение субъекта прав на его «личное» субъективное мнение, поскольку суждения вкуса возможны лишь посредством участия субъекта в сообщаемом суждении. Действительно, если что-то нравится, то нравится без понятия, без интереса и без цели. Когда же субъект предельно активен, тогда он познаёт и, следовательно, не нуждается в понятии прекрасного, ибо прекрасное не может быть объектом познания. Кант сделал решающий шаг к тому, чтобы понимать вкус, точнее, суждение и вкус в единстве (что, кстати, трудно воспринять с точки зрения здравого смысла, который неосознанно разделяет вкус и суждение о нем: одно дело иметь вкус (ты его имеешь или не имеешь), а другое — судить о нем (как все или против всех — неважно)). Но кантовская эпиграфика неизменна: *нет вкуса без суждения о вкусе*. Вкус есть, когда есть суждение вкуса. Но в таком случае, если под суждением понимать вид эстетической рефлексии, вкус приобретает объективное значение, но als ob (как если бы (нем.) — Прим. ред.)⁷⁵.

Сообщаемость, шире — возможность коммуницируемости агентов вкуса, является первоначальным условием суждений вкуса. Другими словами, суждение вкуса есть лишь возможность распространения общественно значимой (групповой) оценки избранного образца. Так, испытываемое от созерцания произведения искусства удовольствие тем выше, чем более оно соответствует удовольствию ожидаемому, т. е. уже получившему от референтной группы «вкусовую» оценку. В суждениях вкуса Кант выделяет основной тон: *сообщаемость, Mitteilbarkeit*. Есть условие сообщаемости, и тогда можно говорить о *сообщении*, о том, что общение состоялось и что сообщество сложилось. В любом случае слово «общий», gemein, — сюда же следует отнести «общее чувство», sensus communis, «единодушие», «общительность», «общее состояние», «общезначимость», «всеобщую сообщаемость» — ведет вот уже вековую переключку с Gemeinschaft/Gesellschaft, общество по общности и общество по связи. Рефлектировать — значит всякий раз занимать позицию «всеобщей точки зрения», т. е. постоянно становиться на место другого. Итак, сообщаемость — это скорее принцип передачи сообщения. Если нет достаточных препятствий, то сообщение между отдельными членами сообщества позволяет организовывать высказывания, делающие общими суждения вкуса. В таком случае сообщаемость всегда больше сообщаемого. Где же тогда вкус имеет более точную локализацию? Может быть, в сообщении, т. е. в передаче впечатления, или чувстве удовольствия, которое один испытал и передал другому? Или в том неожиданном факте, что сообщаемость и создает возможность самого со-общения? Не передается ли другому в качестве истины сама публичность, эта свобода судить о чем угодно и как угодно (не нарушая установленный Закон)? Это право на суждение безотносительно к какому-то другому мнению и есть условие сообщаемости. Ничего не нужно доказывать, как ничего не нужно иметь в качестве знаков и символов власти, чтобы начать говорить... Если некое первоначальное единство группы-сообщества налицо, тогда вопрос о том, кому что нравится, не имеет смысла. Всем нравится именно то, что нравится каждому, и каждый испытывает удовольствие от того, что нравится всем. Кант замечает: Уже само понятие всеобщей сообщаемости удовольствия предполагает, что удовольствие должно быть не удовольствием наслаждения, исходящего из одного лишь ощущения, а удовольствием рефлексии, и потому эстетическое искусство как изящное искусство есть такое,

которое имеет своим мериллом рефлектирующую способность суждения, а не чувственное ощущение⁷⁶.

Вкус (словно формальное чувство) сводится к сообщению своего чувства удовольствия или неудовольствия другим и содержит способность через само это сообщение испытывать удовольствие и ощущать удовлетворение (*complacentia*) этим вместе с другими (в обществе)⁷⁷. Вот решающий момент. Ведь тонкость умозаключения Канта в том и состоит, что удовольствие от прекрасного мы получаем только благодаря возможности сообщать о нем Другому. Гарантом сообщаемости выступает Другой, поскольку сообщаемость имеет вполне автономное значение (независимое от того, что и как может быть сообщено).

...и ощущения ценятся лишь постольку, поскольку они могут быть сообщены всем (*allgemein mitteilen*); и хотя удовольствие, которое каждый испытывает от такого предмета, лишь незначительно и само по себе не представляет большого интереса, однако идея о его всеобщей сообщаемости (*allgemeinen Mitteilbarkeit*) почти беспредельно увеличивает ценность этого удовольствия⁷⁸.

Вкус можно было бы даже определить как способность суждения о том, чему наше чувство в данном представлении придает всеобщую сообщаемость без посредства понятия⁷⁹.

Вкус, следовательно, есть способность априори судить о сообщаемости чувств, которые связаны с данным представлением (без посредства понятия)⁸⁰.

И все-таки на чьей стороне мы можем отыскать Канта — художника, ценителя искусства или публики? На этот вопрос должен последовать ответ: Кант — на стороне

публики⁸¹. Публичность как условие сообщаемости. Быть публичным — это оставаться частным, не вовлеченным ни в какое сообщество. Публичность — оборотная сторона частного. Модель публичности, несмотря на все усилия Канта, трудно выявляема. Мы же вынуждены будем ограничить сферу публичности не только иллюзиями приватности чувства, но и тем, что само восприятие приносит удовольствие, которое несравнимо, поскольку оно лично и индивидуально. Кто выносит суждение вкуса? Публика? Или принцип сообщаемости создает и публику, эстетизированное сообщество, выносящее суждение? Но сообщество — не общество? Что имеет в виду Кант, когда говорит об *обществе*? Имеет ли он в виду сообщество, т. е. вполне локализуемую группу знатоков искусства, или отдельный слой (придворно-аристократический), или нечто социально неопределимое, нечто вне границ — сферу существования публики (буржуазной), не публики как случайной музейной или театральной толпы, но как публики вообще? Да, именно так: сообщество для Канта определяется общественно значимым событием, получившим статус публичного (публичности), т. е. сообщения, обращенного ко всем, кого оно может достичь или всегда достигает независимо от того, желает тот этого или нет. Можно ведь восхищаться величием гения Веласкеса и Леонардо да Винчи, никогда не видя их картин (не зная ничего об этих художниках), но только повторяя эхо суждений публичности. Возможно, что требования Канта должны быть учтены: сообщество конструируется (или, точнее, совершенно произвольно складывается) на основе суждений, свободно излагаемых каждым из его членов. То, что меня отграничивает от других и что соединяет с ними, и есть особый статус разума (моего собственного суждения). Кантовское сообщество вкуса — это не

столько *салон* (Д. Дидро) или что-то похожее на *жокей-клуб* (М. Пруст) или «тайное общество», сколько публичная активность свободного гражданина. И это сообщество развивается через рост числа своих членов, и он необходим, ибо этот процесс и есть само Просвещение. Собственно, следует признать, что кантовское сообщество определяется исходя в одном случае из чувства удовольствия/неудовольствия, в другом — из чувства возвышенного. И эти два сообщества трудно свести к одному: например, сообщество возвышенного чувства имеет непосредственное выражение в героике военного дела. *Воин, священник, политик* — кантовские фигуры Возвышенного. Но единственно очевидный герой возвышенного — это *Воин*:

Даже война, если она ведется правильно и со строгим соблюдением гражданских прав, содержит в себе нечто возвышенное и в то же время делает образ мыслей народа, который так и ведет войну, тем более возвышенным, чем большим опасностям он подвергался, сумев мужественно устоять перед ними; и, напротив, продолжительный мир обычно делает господствующим один

лишь торгашеский дух, а вместе с ним низменное своекорыстие, трусость и изнеженность и снижает образ мыслей народа⁸².

Другие сообщества чисто вкусовые, или они сориентированы на воспитание чувства вкуса, на удовольствие от «вкушения» прекрасных вещей. На первом плане, во всяком случае для Канта, может стоять гастрономическое сообщество или сообщество любителей табака⁸³. А это еще одно сообщество, которое Кант очень ценил:

Как могло случиться, что главным образом новейшие языки обозначают способность эстетического суждения словом (*gustus, sapor*), которое указывает только на некоторое орудие [внешнего] чувства (внутреннюю полость рта) и на различие и выбор потребляемых вещей? — Нигде чувственность и рассудок, соединенные в потреблении, не могут столь долго продолжаться и столь часто повторяться с удовольствием, как за хорошим обеденным столом в хорошем обществе. — Но обед надо при этом рассматривать только как средство развлечения общества. Эстетический вкус хозяина дома сказывается в искусстве выбирать то, что общезначимо; но этого он не может достигнуть собственным разумением, так как его гости, быть может, выбрали бы другие блюда или напитки, каждый по своему личному разумению. Таким образом, свое искусство он усматривает в многообразии, а именно в том, чтобы каждый мог найти что-нибудь по своему разумению; это и служит относительной общезначимостью. В данном вопросе не может быть и речи о его умении подбирать гостей даже для взаимного и общего удовольствия (это также называют вкусом, но в сущности есть разум в его применении к вкусу и отличается от вкуса). Так внешнее чувство могло благодаря особому разумению дать название для идеального выбора вообще, а именно для чувственно общезначимого выбора. — Еще более странно то, что умение проверять на основе [внешнего] чувства, есть ли нечто предмет наслаждения (*sapor*) для одного и того же субъекта (а не то, общезначим ли его выбор) или нет, могло достигнуть даже такой степени, что стало названием мудрости (*sapientia*); это произошло, быть может, потому, что безусловно необходимая цель не требует размышления и испытания, а входит в душу непосредственно, как бы вкушением полезного⁸⁴.

Естественно, Кант вовсе не предполагает такого сообщества, где были бы устранены «свобода», «право на суждение», «автономия индивида», «публичность высказывания». Ни тайного сообщества, ни «неописуемого», ни экстатического⁸⁵. Он исходит из недостаточности каждого, кто сразу же отдает другому всю будущую полноту существования, на которую сам претендует. Конечно, сообщество, поскольку оно определяется из условий со-общаемости и не из чего иного, т. е. из того, что Кант называет *сообщаемостью*, не может не отрицать себя самого, если упраздняет коммуникацию между собственными членами. Сообщаемость, или, точнее, степень сообщаемости, остается единственным условием существования отдельного сообщества⁸⁶.

Правда, здесь есть то различие, которое скрыто и не намерено себя открывать без особой настоятельно заявляемой необходимости. Если мы утверждаем Другого как основу коммуницируемости (ведь это тот, кто должен уже быть, и прежде, чем «я»), то, следовательно, мы допускаем в сообщество только Других. В сообществе уже нет и не может быть никаких «я», которые бы осознавали себя вне сообщества, но этого и не может быть в принципе, ибо сообщество — это установление сообщаемости между несообщаемым, т. е. одних с другими.

Но что могло бы разрушить эту гармонию суждений вкуса и сам вкус, а также поставить под сомнение все жанры изящного искусства, открыть вдруг пропасть под ногами нормативной априорной эстетики? Конечно, то, что эстетический статус возвышенного так и не был до конца выяснен. Для Канта возвышенное прекрасно в том смысле, в каком эстетически усвояемый предмет всегда прекрасен, даже если его восприятие включает в себе на первых порах психологические трудности (когда он отталкивает, притягивая к себе, обещая высшее наслаждение той силой, которая несоразмерна ожидаемому явлению прекрасного).

Возвышенное (и здесь мы вполне согласны с Лиотаром) есть ключ к эпохе модерна. И прежде всего потому, что нормативная эстетика в своем ортодоксальном пуризме, запретах, правилах и ритуалах выработала норму для суждений вкуса, обязав следовать в суждениях вкуса «общему чувству». Естественно, этот конфликт всегда ощущался и не просто ощущался, а был «вечным движителем» развития искусства как такового, ибо произведение искусства всегда противостояло суждениям вкуса, той общезначимой оценке, которую общество уже всегда имеет по поводу прекрасного. Не всякое явление в области искусства становится

Произведением. Статус произведения — в суждениях вкуса не толпы, а «публики», шире — в общественном признании. Начиная с романтиков (в самом широком понимании этой эстетики, включая Гегеля и Шеллинга), понятие возвышенного раскалывается. Возвышенное, возвышающее чувство не устраняется, но разоблачается как искусственное, эксцентрическое, такое неправдоподобное состояние «души», как чрезмерность. И поскольку таких «возвышенных» состояний чрезвычайно много, то ни одно из них, собственно, не является возвышенным в точном смысле слова. Вот чего не знал Кант. Будем справедливы: конечно, он прекрасно знал об этих особенностях «сильных» переживаний, где фактор созерцания, созерцательности вообще не включается. Ведь созерцание для Канта — это то, что следует уже из выбора и оценки. Вам говорят, словно принимая решение: «Это произведение искусства прекрасно, теперь вы можете наслаждаться им!» Хотя Кант и считал себя противником моды, но та формальная аналитика, которую он предлагает для суждений вкуса, выталкивает его из области рефлексии, где еще могло бы быть установлено различие между «хорошим вкусом» и «модой». Мода вульгарна, она противоположна вкусу, ибо принуждает к изменениям, которые не ведут к его улучшению. Нет одинокого субъекта, есть только член сообщества, вступающий в соглашение насчет образца с другими; суждение вкуса только потому и возможно, что образцы уже есть и предшествуют созданному произведению искусства. Созерцать — это не судить, но если судить, то нельзя не созерцать, т. е. иметь суждение (вкус) независимо от «материальных» вкусовых пристрастий. Сообщество заменяется сообщаемостью. В этом смысле Кант видит ценность не в сообществе, но в государственном воплощении сообщества, обществе. Ценно не сообщество, а *общее чувство*, т. е. сама сообщаемость внутри определенного людского множества. Профессиональное (корпоративное) сообщество отличается от других форм сообщества — сообществ по идее, состоянию, действию, увлечениям и т. п.

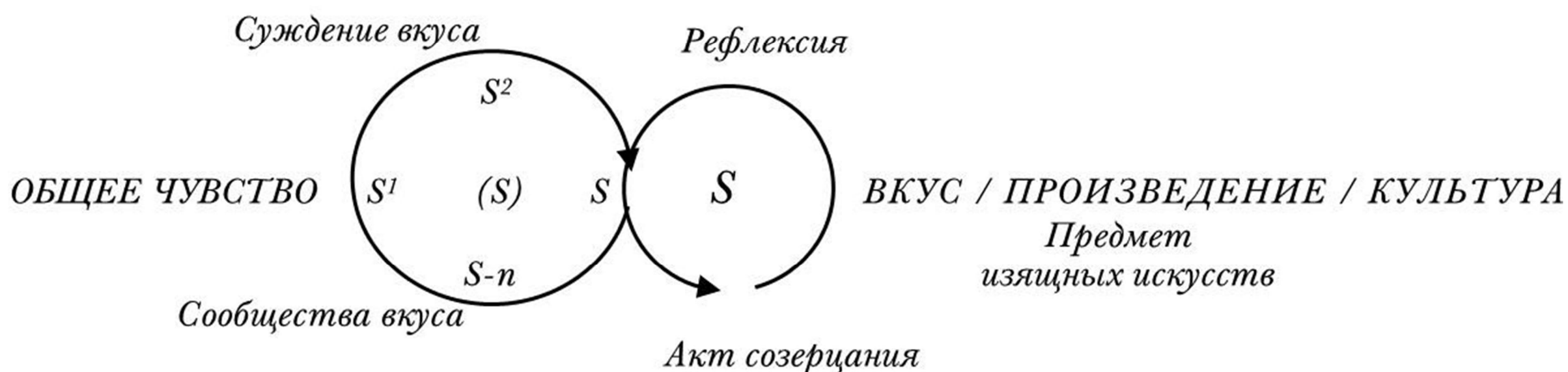
Круг созерцания (образца) завершается переходом с помощью рефлексии в большой круг сообщества, где находит подтверждение в качестве оценки (уже принятой) и далее через большой круг суждений вкуса возвращается к объекту, чтобы его квалифицировать.

Приблизительно такова могла быть кантовская динамическая схема акта созерцания произведения искусства, ведущая к его оценке как образца (подражания), т. е. к суждению.

Разорвать непрерывность переходов смог бы объект, но это невозможно, ибо он сам конструируется как произведение (образец) в момент суждения, а не созерцания. Объект, ставший произведением искусства, наделяется свойствами «вечного объекта» (Н. Уайтхед). Кант почти ничего не говорит о том, каков механизм формирования образца в качестве произведения искусства. Однако идеология образца пронизывает всю его эстетику. Образец должен уже быть, только тогда и возможно суждение вкуса.

Если представить себе весь процесс выработки суждения вкуса схематически, то он может напоминать нечто вроде лежащей восьмерки: движение круговое и непрерывное от малого круга к большому с возвращением к малому.

Схема 1



Эстетическая практика видит в каждом произведении искусства объект для созерцания. То, что созерцается, и есть произведение искусства. Акт созерцания — условие существования произведения искусства. Субъект как бы пуст, он вне интереса, цели, или, иначе, он открыт игре

созерцаний — свободным фантазийным актам созерцания (мечтает, воображает, переживает чувство свободы, грезит и т. п.). Это род чувственной пустоты, требующей постоянного заполнения — сообщаемости чувства, т. е. норм, правил поведения и образцов. Так выявляется ряд качеств, позволяющих нам оценить прекрасное в виде объекта изящных или малых искусств, т. е. выбрать для акта созерцания необходимые условия, благодаря которым оно становится возможным. И самое главное — длительность акта восприятия, т. е. созерцания, а это пассивное и совершенно отвлеченное, «успокоенное» видение прекрасного, погруженность в то, что Бенджамин называл аурой традиционных произведений искусства. Что значит созерцать? Созерцание — медленное проявление вечных качеств объекта (нечто вроде смакования, дегустации, процеживания и т. п.). Ответ на этот вопрос важен для понимания логики мысли Канта. Для него созерцание есть вполне законченный акт восприятия. Но каков он? Как устроен? И чем, собственно, отличается от привычного механизма восприятия по своим когнитивным характеристикам? Получение удовольствия зависит от атемпоральности акта созерцания, его замкнутости на себя и отчужденности как от внешнего времени, так и от времени экзистенции. Созерцание — вневременная инстанция эстетического опыта, предвосхищающая суждение о том, что нравится/не нравится. В принципе, созерцание дано, и все мы как будто даже и знаем, что созерцание — это такое состояние восприятия, в котором ценен не сам предмет, а то, как он нам является. Созерцающий поглощен вечными качествами созерцаемого. В созерцании нет никакого изменения состояния созерцаемого объекта, субъект изменяется, но не объект. Акт созерцания длится, пока объект открывает «вечные» свойства, «...надо самому сделаться (этим миром) и самому стать созерцанием»⁸⁷. Созерцание требует полного отрешения, «отрешенности», чтобы приблизиться к совершенному созерцанию, душа должна освободиться от всего себе внешнего, всякой формы, которую она принимала (не важно, была ли она дурной или хорошей). Плотин рассматривает акт созерцания как мистериальный, как мистерию. Созерцание — блаженное высшее состояние души. Созерцание принадлежит не самому наблюдателю, а тому, что созерцается, — природе. В таком случае природа сама себя созерцает, человек лишь участвует в этом процессе, но не определяет его. Там, где ближе всего к бытию, там меньше всего человеческого. Понятие вневременности — свойство, которое относится к качеству и длительности созерцания. Длительность неопределима ни в качестве объекта, ни в качестве временного отрезка или интервала, она всегда вне времени, атемпоральна; но этот момент созерцания не столь интересен Канту.

Принцип изящного

Воспринимается только то, что уже сделано. Сделанность говорит о том, что воспринимается в качестве произведения искусства то, что уже сделано в качестве образца. Не вещь воспринимается, а способ, каким она соотносится с образцом. Образец же есть копия другого первоначального образца, носителя «вечных качеств», передающихся от образца к образцу; произведение искусства — артефакт, культурный продукт. Произведение искусства сделано, приспособлено (мастером-ремесленником) к тому, чтобы стать вещью. Сделанность относится к «ручной работе», буквально понимаемой. Отсюда весь круг образов, относящихся к деланию: недоделанность, сделанность, выделанность, отделка или выделка... Произведение искусства и воспринимается в том классическом кантовском виде именно как сделанное. Вот почему оно вещь, т. е. не только объект созерцания, но и то, что можно брать в руки, перемещать, размещать, устанавливать в ближайшем пространстве (не природном). Как и из чего сделано произведение искусства (материал), сколько труда вложено, с каким мастерством или искусностью — все это крайне значимо и входит в состав моментов созерцания, влияет на оценку произведения. Произведение не просто сделано, оно еще сделано так, чтобы быть всегда доступным созерцанию, а это значит — должно или нравиться, или не нравиться. Сделанное обладает формой, она следствие сделанности. Кант настаивает на том, что форма «предмета... состоит в ограничении»; эта от-граниченность и есть граница, потому что она на себя замкнута, ведь она или отграничивает, или нет — третьего не дано. Пространственная законченность, границы, форма и совершенное расположение частей в целом. Произведение изящных искусств дается нам в масштабе малых форм. Малая и большая формы упорядочиваются благодаря соразмерности человеческому восприятию пространственной репрезентации. Это важный

элемент топики акта созерцания, а он возможен, пока существует полная автономия созерцающего субъекта (дистанция безопасности). Созерцая, мы размещаемся во внешнем круге, а произведение — во внутреннем, в замкнутом на себя пространстве созерцания, которое необходимо именно для этого объекта. Шкала (или масштаб) сводимости позволяет нам удерживать единство целого и составляющих его частей. Последовательность в переходе масштабов создает эффект наглядности. Соразмерность наглядного — вот откуда эта постоянная отнесенность кантовского айстезиса к пластическим зрительным формам (не к музыке и поэзии — «временны́м» искусствам). Малое самодостаточно, оно не вступает в отношения избыточности/недостаточности, т. е. чрезмерности (нарушение меры) с Большим. Кант указывает на положение наблюдателя: расстояние перед египетской пирамидой должно быть четко определено, иначе мы не в силах отыскать гармонический лад между частями пирамиды и ее целым и нашим эстетическим чувством (позицией):

...дабы испытать все волнение от величины пирамид, не надо подходить слишком близко к ним, но и не надо отходить от них слишком далеко. В самом деле, если находиться слишком далеко, то схватываемые части (камни пирамид, расположенные друг над другом) будут представляться лишь смутно и представление о них не окажет никакого влияния на эстетическое суждение субъекта. Если же находиться слишком близко, то для глаза нужно некоторое время, чтобы завершить схватывание от основания до вершины; но при схватывании всегда отчасти гаснут первые (впечатления), прежде чем способность воображения восприняла последние, и соединение никогда не бывает полным. — Это обстоятельство может в достаточной мере объяснить и то смущение или некоторого рода растерянность, которые, как рассказывают, охватывают посетителя в церкви св. Петра в Риме, когда он первый раз входит туда. Его охватывает чувство несоответствия между его способностью воображения и идеей целого, которую следует изобразить; причем способность воображения достигает своего максимума и, стремясь расширить его, сосредотачивается на самой себе, что и повергает его в (состояние) умиленного благорасположения⁸⁸.

Другими словами, ничто в произведении изящного искусства не может быть ни очень малым, ни очень большим. Нет ничего настолько большого, как нет ничего настолько малого, что не могло бы благодаря произведению искусства (через масштаб сводимости) быть представлено в своих соразмерных качествах, доступных созерцанию. Есть только то, что соответствует нашей антропоцентричной, соразмерной произведению позиции.

Подведем некоторые итоги. В изящных искусствах заранее предполагается соразмерность (со-природность, со-человечность) созерцательной практики. Произведение искусства является в той мере произведением искусства, в какой оно соразмерно нашим возможностям воспринять его, т. е. созерцать как совершенную и вечную Форму. То, о чем можно судить, должно иметь форму. Только соразмерное является основанием для возможной оценки: то, что соизмеримо с образцом (принятым в качестве идеального эталона соразмерности), то и прекрасно. Соразмерность произведения искусства созерцанию предполагает и то, что само произведение соразмерно самому себе, т. е. обладает определенным строем или соотношением внутренних пропорций, удерживающих его в границах соразмерности. А созерцать — это опираться на чувство безопасности, которое мы должны уже заранее иметь, для того чтобы реагировать на чувственные качества предмета. Мы предаемся созерцанию тогда, когда мы в безопасности. Созерцательная норма — это внутренний покой, мера и гармония. Аура (или известный ореол, окружающий образец) есть конденсация вкусового ощущения в «общее чувство» безопасности. Созерцание длится, ибо всегда является медленным. А что значит медленное? Это то время, в котором мы нуждаемся, чтобы совершить выбор, и оно всегда медленное, так как для выбора требуется время готовности его совершить. В суждениях вкуса необходимо упражняться (педагогика, дидактика, этика вкуса). И это, в сущности, неограниченное время. Вот почему тот, кто действительно обладает вкусом, — знаток, мастер различий: ведь главное в эстетическом акте не столько момент созерцания (нравится — не нравится), сколько ответ, почему это нравится и почему нет. А он, в свою очередь, устанавливается через экспертную оценку различий; знаток отличает то, что профану-любителю кажется подобным и не заслуживающим внимания. Фигура Эксперта (Судьи) определяет поле выбора стратегий вкуса. Эксперт или

знаток повелевает образцами. Сам же он предстает идеальным репрезентантом группы, которая контролирует и, если надо, навязывает свои вкусовые предпочтения обществу. Активность же этого пассивного субъекта — не в созерцательном акте, а в высказывании суждения о прекрасном, которое имеет отношение к сообщаемости этого суждения другим и заключению соглашений⁸⁹. Другой аспект: суждения вкуса означают и наше отношение к прошлому, или, точнее, к образцам, которые уже дошли до нас, ибо их изучение, культивирование, воспитание на их примере и создают наше отношение к прошлому опыту, причем настолько, насколько он способен успешно сохранять прежние образцы и стили вкуса. Идеал вкуса — это то, что вспоминается, а не то, что непосредственно ощущается. Именно вспоминаемое ощущение и есть то ощущение, которое отложилось во времени и может быть снова восстановлено. То, что отлагается во времени, не имеет столь важного значения на момент восприятия, какое оно имеет после, когда вспоминается. Память произвольная и есть это упражнение в восстановлении всех порядков прежних ощущений, которые становятся собой в момент повторного восприятия. Откладываются они на плоскостях (слоях) времени совершенно произвольно, но вспоминаются хотя и столь же случайно, но уже как чистые переживания. Чистое переживание вкусового впечатления включает в себя ретро-и-перспективно эстетическое суждение.

В. Хогарт. Критерии «идеального вкуса»

...ведь тот, кому не хватает гравировального резца Хогарта...

И. Кант (Т. 2. С. 135)

Первое, что смущает, когда начинаешь читать трактат Хогарта «Анализ красоты», — это несовместимость двух планов: с одной стороны, план прекрасного — поиски эталона чувства, пропедевтика и педагогика изящных форм, одежд и манер, но с другой — план сатиры, хогартовская живопись как низменный жанр... Хогарт как автор трактата о прекрасном и как художник-сатирик. В его живописи не найти следов изящно-возвышенного, законов которого он отчаянно доискивается в трактате. Мотив недостижимости образцов истинно возвышенного и прекрасного становится чуть ли не единственным оправданием всего «низкого» в изображении. Для Хогарта, который столь высоко ценил Рубенса, само человеческое тело и плоть выразимы лишь в пределах собственной оболочки, и чем сложнее внешнее представление формы, тем духовно богаче эта внутренняя точка зрения на мир. Собственно, чем более точно сама монада осознаёт (и отражает в себе) скрытые измерения ее ограниченности, тем изысканней ее одежда, поза, манеры, тем более весь внешний облик хорошо и точно скомпонован, идеально представлен в чужом восприятии. Формой вещи видимой (пластически выраженной) тогда является то, что не изменяется под действием оболочки. Оболочка — не форма предмета, но выражение его внутренней формы. Предмет состоит из формы (внутреннего полого ядра) и оболочки как выражения этой формы:

...каждый предмет, который мы хотим рассмотреть, так хорошо вылуцен, что от него осталась только тонкая внешняя оболочка, в совершенстве совпадающая своей внешней и внутренней стороной с формой данного предмета. Подобным же образом предположим, что эта тонкая оболочка состоит из очень тонких нитей, плотно прилегающих друг к другу, которые одинаково воспринимаются глазом, когда он смотрит на них снаружи или изнутри; и так мы увидим, что представления о двух поверхностях этой оболочки естественно совпадают. Само слово «оболочка» заставляет нас как бы одинаково видеть обе поверхности...⁹⁰

Иначе говоря, привычные противопоставления внутреннего и внешнего, сущности и явления, ядра и формы упраздняются. Внутренняя форма не то, что не вполне выражено или не может быть выражено, а само выражение, нечто процессуальное, находящееся в изменении... Внешнее и внутреннее неотличимы, ибо первоначальный признак всего живого — это полнота выраженности: сила, действующая внутри, переходит в себе внешнее, тем самым исчерпывающим образом выражает себя. Внутренние различия самого индивида снимаются в форме выражения, которая усиливает его отличие от форм выражения других индивидов. То, что неразлично как единая сила выражения, находит свое место различия в самом

выражении. Выражение зависит от того, с какой точностью внутренняя сторона «вещи» может совпасть с внешней⁹¹.

Отказ Хогарта от копирования образца. Нужно исследовать природу, а не древние образцы! Копирование наносит вред подлинному видению жизни. Ведь поскольку мимолетность жизненных событий столь высока и они подвержены в силу нашей плохой зрительной памяти быстрому забыванию, то основная задача в подготовительной работе художника — это научиться запоминать. Не рисовать с натуры, не копировать, а именно запоминать, зрительно фиксировать в памяти отдельные черты и сценки повседневной жизни, ее «случайность», чтобы потом воспроизвести на холсте настолько точно, насколько это возможно. Желательно «схватить» образ с той же свежестью и непосредственностью момента, каким он впервые предстал перед нами. Постепенно развитие способности запоминания превратилось в пространное изыскание основных принципов эстетической формы.

...достичь умения делать новые композиции (а не повторять старые путем копирования), [для этого] я старался приучить себя к своеобразной технике запоминания; повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я был в состоянии научиться комбинировать их и фиксировать карандашом. Так, несмотря на все затруднения, проистекавшие из упомянутых мною обстоятельств, я имел одно существенное преимущество перед моими соперниками, раннюю привычку, приобретенную практикой, — удерживать зрительной памятью все то, что только я хотел изобразить, вместо того чтобы бесстрастно срисовывать все это на месте. Иногда, но слишком редко я прибегал к натуре для исправления частей, которые я недостаточно хорошо помнил; затем я переносил их в мои композиции. Мои развлечения и занятия, следовательно, шли рука об руку; самые заметные для глаза явления, представлявшиеся мне комическими или трагическими, производили также наиболее сильное впечатление и на мою память; однако если бы я не упражнялся столь тщательно в том, что я приобретал своим способом, я бы очень скоро потерял способность изобразить все это⁹².

Трактат Хогарта действительно посвящен поискам начальной формулы красоты, с помощью которой можно составить словарь мнемонических принципов эстетики возвышенного; они могут быть использованы в обучении правилам «хорошего тона», манерам поведения, искусству ношения одежд и т. п. Память переплетается здесь с дистрибуцией основных простых форм («элементов») и тем самым трансцендируется и становится условием достижения (возобновления) подлинного опыта Реальности (Природы). Память оказывается абсолютной — хранилищем первоначальных следов, по которым, варьируя их и заново распределяя, можно восстановить любой фрагмент реальности. Но эта память не механическая, это память-припоминание. Поскольку процесс припоминания строится по определенным правилам и законам, постольку художник, овладевая им, должен обрести быструю («оперативную») память на «характеры» и «черты». Этот метод внутреннего запечатления увиденного прекрасно поясняет хогартовскую сатирическую манеру. Если в быстрой памяти запечатлевается только характерное, то это происходит потому, что лучше всегда запоминается уродливое и некрасивое, утратившее изящество и пристойность, чрезмерное и низменное — все, что никак не соответствует идеалу *возвышенного*. Карикатура — это крайняя форма выражения утраченного идеала возвышенного, это почти что драма. Итак, запоминается характерное, а характерное и есть характеристика припоминаемого. В сущности, Хогарт и попытался создать нечто подобное лейбницеvской Универсальной Характеристике для живописи.

Мода и одежда целиком занимают ум Хогарта; он изучает реквизиты галантной эпохи: пытается создать, например, теорию корсета, женской прически и парика, обсуждает соответствующие виды одежды (женской и мужской), и это не просто прихоть или увлечение, а попытка выработать единый принцип оценки изящного, предложить новые правила утонченного эстетического вкуса на основании канона линии красоты (составление таблиц синусоидных, волнообразных, переплетающихся линий). Рассуждает он следующим образом: раз каждое тело имеет свои физические недостатки, то, естественно, его возвышенно-эстетическая форма должна будет подчиняться определенным законам и правилам, которые могли бы помочь их устранить. В современной ему моде очевидны еще тенденции, которые решительным образом изменили способ представления человеческого тела. Еще силен культ тела-оболочки, где одежная оболочка до тех пор остается выразительной формой личности, пока

сохраняется контроль всякого жеста, позы и движения со стороны внешнего взгляда («судьи вкуса»). Вне дополнительных искусственных оболочек тело уже не может быть признано в качестве галантного, т. е. соответствующего общепризнанной поведенческой норме.

Составляется оно агрегатно, из ряда оболочек (практически бесконечного), и являет собой нечто всегда пре-формированное. Это искусственное тело, заменяющее собой естественное, не существует вне оболочек, которыми оно пластически себя обустроивает и формует, и ни одна из оболочек не в силах представить тело как целое. Эстетически «прекрасное тело» — тело одетое, естественное же не имеет свободы, ибо оно получает социальное признание лишь в качестве оболочки, которая должна быть непрерывно улучшаема с помощью других или дополнительных оболочек. Все оказывается оболочкой, весь человеческий мир и все живое пытаются выразить себя как можно более искусным и возвышенным образом. Так, манера, в которой выражает себя отдельная монада-душа, господствует над другими без насилия, не упраздняя их относительной автономии, поскольку они являются ее выражением. Мир — это монархия монад, по выражению Лейбница. Манерность — способ выражения не мнимой, а реальной, истинной сложности души, что имеет мало общего с поверхностной имитацией. Можно, конечно, сказать: пускай одежные и прочие оболочки, наблюдаемые извне, являются манерами, но наблюдаемыми изнутри, они ведь подчиняются совсем иным основаниям, чем те, которые представляются, «мнутся», изобретаются. Но вот это-то привычное разделение и неверно. Следует отбросить принцип «сущности-явления». Манерность, манеры и есть действительная форма выражения, а не форма, скрывающая свое нутро («содержание»). Монады проявляются в манерах, они, можно сказать, манерны, каждая из них имеет собственную манеру, отсюда возможность маньеризма как способа развертывания манерности в одежде, поведении, позах или речах. Манера — это есть оболочка жеста или позы. Манера — это поза в движении. Обоснование Хогартом единого эстетического канона линиями (волнообразной, змеевидной и простой), вероятно, и преследовало цель свести восприятие «современных» манер, привычек и вкусов в один эталонный принцип манерности (повторяю, манер, не отрицающих между тем существования множественности точек зрения, что нашло свое выражение в искусстве и моде XVII–XVIII веков). Манера (или «характеристика») должна соотноситься с точкой зрения как с собственным живым зеркалом. Точка зрения располагается внутри, а манера — это способ ее выведения вовне.

Внутри воспринимающей монады нет содержания, которое не могло бы быть выражено в определенной манере (видения). Внутреннее — не размытая бес-форменность, но форма, которая неотделима от собственной оболочки. Внутреннее полагает себя как внешнее, так как выявляет себя благодаря оболочке, сочетающей в себе и то и другое. О чем это говорит? О том, что всякое выражение получает значение и смысл, если следует закону непрерывности выражения внутреннего во внешнем. Оболочка — это непрерывный переход (в единой континуальности) между внутренним и внешним. Глаз не постигает, не проектирует нечто, что лежит за границами восприятия, напротив, он довольствуется скольжением по маршрутам линейного канона возвышенного (знаменитая литера S), где внешнее и внутреннее представляют собой движение («колебание») одной неразрывной нити. Следование, слежение и скольжение. Ритмическое целое постоянно. Но это скольжение, напомню, поверх формы и внутри нее, по обеим сторонам, не по одной. Полагать односторонность скользкого взгляда было бы ошибкой. Возрастает ценность внешнего выражения, причем беспредельно, и в таком случае именно эта абсолютная, или, как мы сказали бы, мировая, линия возвышенного и создает поле единой сообщаемости (коммутации) всех манер, точек зрения и позиций. Ограниченные в себе, они тем не менее в едином строе разнообразных движений воспринимают друг друга под влиянием мировой линии, которая, допуская это, сама остается недоступной. Глаз выхватывает из Внешнего все, что скрыто во Внутреннем.

Выражение — это не сокрытие таинственного ядра или «сущности», а, наоборот, демонстрация того, *что* и *как* может быть выражено вообще. Выражение превышает всего, оно не знает границ между внутренним и внешним. Хогарт упорно стремится показать, что синусоидная или змееобразная, волнистая линия образуется благодаря непрерывности перехода от внутреннего к внешнему и наоборот. Нет ни внешнего, ни внутреннего: то, что видимо изнутри, так же видимо и извне, нет больше никакого поражающего воображение разрыва

между сокрытым и открытым, что было характерно для эпохи барокко (особенно известны образцы церковной архитектуры, подчеркивающие оппозицию между фасадом и интерьерным убранством).

Одежда как эстетический объект вышла за границы репрезентации, она ничего больше не выражает, кроме самой себя. Авто-репрезентация? Нет никакой ре-презентации. Одежда крайне чувствительна к внешнему воздействию, и в то же время она защита от него. Все, что я есть, чем я хочу казаться, чтобы быть, обо всем этом и говорит моя одежда; моя манера одеваться выражает мое внутреннее исчерпывающим образом. Двойное движение: естественное тело закрывается одеждой, которые выражают его «душу», и проявляется уже в другом ранге, ранге завершенной позы. Неясность в выражении осуждается, ведь выражение не может быть непрерывным во времени, это вернуло бы нас к архетипике арлекинад — коду игры в неразличия и смешения всего со всем с ее чрезмерным миметизмом, подражательностью, клоунадой. Здесь же, напротив, движение состоит из набора строго определенных поз, переход между которыми должен для внешнего наблюдателя быть незаметным, а чтобы он был незаметным, и нужна «материальная» память, которая закрепляется в одежде, ибо, меняя позу, мы меняем некий внутренний образ самого одеяния, разворачивая его вовне новой позой. Поза как раз и обеспечивает этот незаметный переход от внутреннего к внешнему. Одежда, каждый ее элемент, поддерживает избранную позицию, но и ограничивает, полагает конечность позы и ее отличие от другой. Как говорит почтенный Фукс, без кринолина и высоких каблуков было бы невозможно изобретение великого танца галантной эпохи — менуэта.

Мировая линия — это линия танца, танцующие монады — это психические автоматы, так Лейбниц называл «человеческие души», которые колеблются в такт рисунку танцевальных па; те же, в свою очередь, есть лишь развернутые позы, связанные между собой промежутками переходов — набором пластически-двигательных приемов, позволяющих перейти от одной позы к другой. При неизменности дистанций, симметрично отделяющих партнеров, их взаимозаменяемость гарантирует смену поз и жестов. Таков *менуэт*, главный танец барокко — это и танец, и не танец, или не только танец, а еще событие космического порядка, в нем записано устройство Мира.

В менуэте все — элегантность и грация, все — высшая артистическая логика и вместе с тем все — церемонность, не допускающая малейшего нарушения предписанных линий. В менуэте торжествует закон абсолютизма: поза и демонстрация.

Менуэт достиг поэтому своего совершенства только на придворном паркете, ибо там величественность и размеренность были все равно законом, предписанным для каждого движения. Только здесь вся жизнь была без остатка сведена к игре и изяществу. Что менуэт был доведен до такого совершенства, что над ним работали в продолжение ста лет — первая достойная внимания музыкальная композиция этого танца относится к 1763 г.: написанный Граделем по случаю бракосочетания Людовика XVI и Марии Антуанетты *Menuett de la Reine* считается совершеннейшим шедевром, когда-либо созданным композитором, — было, правда, результатом неумолимой необходимости, против которой спорить не приходится. Высокие каблуки и кринолин вынуждали создать особый танец, так как в таком костюме танцевать вальс невозможно. Таким танцем и стал менуэт. Только его и можно танцевать, надев высокие каблуки и кринолин. Менуэт не более как идеализированная линия их ритма...[93](#).

Галантное тело

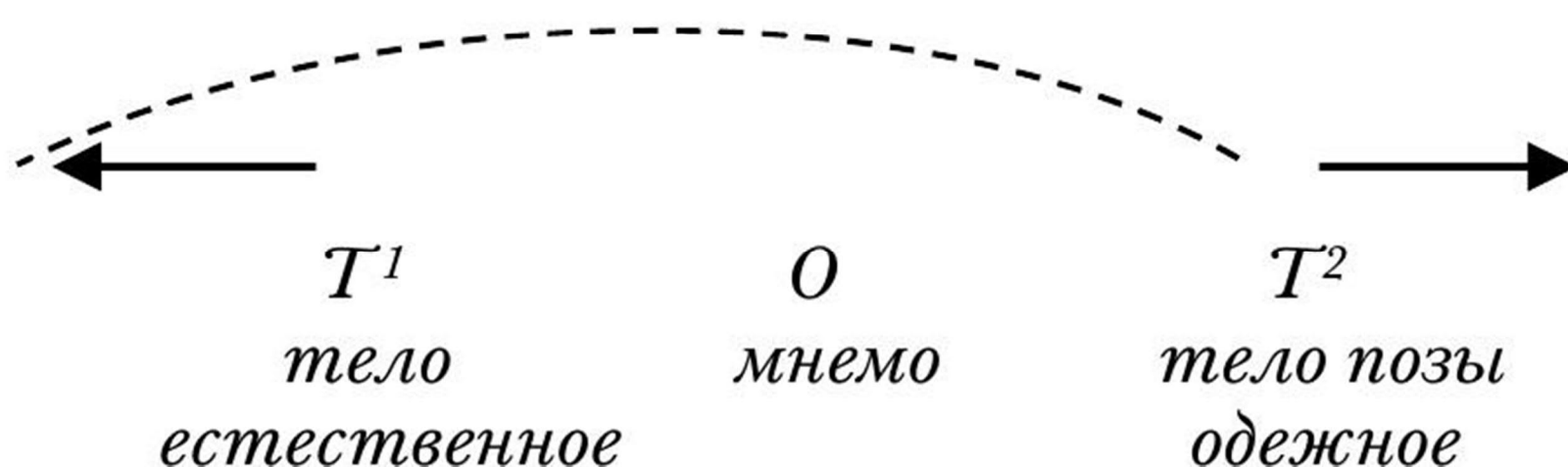
Галантное тело обретает свое единство посредством позы. Вот почему в позе следует видеть его полную завершенность в качестве тела, но, надо оговориться, тела одетого. Галантное тело метонимично. Иначе говоря, какую бы часть женской одежды мы ни взяли — каблук, юбку, корсет, воротник, перчатки и пр., — каждая из них может играть решающую роль в создании позы и нового телесного силуэта. Отдельная деталь или фрагмент одежды могут оказаться основным элементом, удерживающим всю конструкцию одеяния. Откровенный мотив этой удивительной заботы об одежде — эротическое влечение, как если бы цель новых модных изобретений в одежде состояла лишь в том, чтобы соблазнить. Конструкторы женского тела учитывают те возможные ракурсы, в которых оно может предстать мужскому взгляду. Утонченная анатомия соблазнения. Всеми ожидаемое превращение женского тела (прежде

всего) в совокупность эротических сигналов, мерцающих на темном экране яркими вспышками, в разных ритмах, с разной интенсивностью и «точностью удара», по которым вычерчиваются трассы желания. Обнаженное тело «неприлично», одетое — даже в самой откровенной одежной конструкции не теряет высокого социального статуса. Одежда — нечто вроде картинной рамы, куда заключается сообщение об условиях и возможностях соблазнения...[94](#)

Но если мода создает набор общепринятых и необходимых поз, поддерживаемых, я бы даже сказал, конструируемых посредством одежды, то мода индивидуальная (что можно отнести прежде всего к образам дендизма, сложившегося в достаточно стойкую традицию аристократически-салонного героизма на протяжении XVII–XIX веков), естественно, всем обязана неповторимости и уникальности отдельной позы. Но самое главное, что понимание одежды, внешнего покрова совершенно изменяется по сравнению с Ренессансом и даже с барокко: теперь одежда не то, что прилагается к телу, не его дополнение, необходимое, но всегда отделимое и всегда вторичное по отношению к телу обнаженному, измеряемому соответствующим образцом античной позы. Теперь тело и одежды, которые его окутывают, неразличимы. Поза денди сливается с его костюмом. Следующий аспект — полная экс-позиция тела, его отражаемость. Собственно, предел отраженности и есть индивидуальность. Поза — это уже положение тела полностью отраженного. Другими словами, нет ничего в одежде, что бы не имело своего значения и строго определенного места. Зеркальная механика соответствует постоянному поиску новизны и оригинальности позы, что, в свою очередь, ведет к обновлению образа одежды. Одежда — неперемное условие полной экс-позиции, т. е. парада поз. Репрезентация, став самостоятельной ценностью в одежде — выражением, по сути дела, устраняет отношение к телу или, во всяком случае, создает его столь необычные дополнительные измерения, которые с ним несопоставимы.

Контроль за сменой поз осуществляет одежда (во всех ее значимых элементах). В этом, собственно, и состоит ее мnezическая функция. Поза — онтологическая единица галантной моды, движение с расстановкой поз и одновременно мнemo, действующая память.

Схема движения



Мы приводим схему только лишь для того, чтобы еще более очевидным образом подчеркнуть этот важный для нас мnezический аспект. Одежда крайне чувствительна к внешнему воздействию, и в то же время она защита от него. Все, что я есть, чем я хочу казаться, чтобы быть, обо всем этом и говорит моя одежда, моя манера одеваться выражает мое внутреннее исчерпывающим образом. Двойное движение: естественное тело закрывается одеждой, которые выражают его «душу», и проявляется уже в другом ранге, ранге завершенной позы. Одевание денди — маленькая энциклопедия, или, если угодно, маленький театр памяти.

2.2. Anesthesia. Теория возвышенного

Неопределенность статуса возвышенного в нормативной эстетике Берка и Канта очевидна. И это заметно уже по первым вопросам, которыми Кант предваряет аналитику возвышенного. Как может быть с точки зрения суждений вкуса оценено прекрасное в Природе, да и возможна ли такая оценка? Цель Канта очевидна: он пытается даже эстетические явления преобразовать в порядок трансцендентального дискурса. В какой-то мере можно представить себе Канта в виде чертежника, ведь он все явления пытается вывести на плоскость суждения и тем самым лишить

глубины и того значения, которые они могут иметь и имеют в практике искусства. Кант не ставит вопрос, как возможно прекрасное в Природе, а задается вопросом, как возможно суждение о Природно-прекрасном. Суждение (вкуса) первенствует по отношению ко всем объектам, в том числе и к тем, которые называют природными. Ведь суждение вкуса здесь может быть затруднено, так как объекты природы в той мере, в какой мы признаём их автономию и независимость, не могут быть ни прекрасными, ни безобразными, они просто таковы... и поэтому они и ужасны, и прекрасны. Кант же выстраивает свою аргументацию довольно-таки странным образом. Например, исследуя возвышенное, он невольно, но неизменно располагает его на демаркационной линии, отделяющей Природу (реальность) от созерцающего Субъекта⁹⁵. Казалось бы, возвышенное — это такое чувство, которое вносит некоторую степень негативности в мир наших переживаний. Но не для Канта, для него совершенно ясно, что возвышенное — лишь способ судить о том, чего мы страшимся, что противостоит позитивности нашего стремления к удовольствию. Как можно, испытывая чувство возвышенного (негативное), тем не менее получить удовольствие? Очень просто: нужно найти такую дистанцию по отношению к явлениям Природы, которая бы гарантировала сохранение чувства безопасности при любых обстоятельствах. Более того, укрепила бы нас в чувстве превосходства (морального) над тем, что превосходит нас физической мощью.

Посмотрим, что необходимо отметить в кантовской аргументации в качестве «слабых мест». Итак, вкус антропоцентричен. Возвышенное, напротив, неантропоцентрично, это чувство ближе к чему-то нечеловеческому или сверхчувственному, как говорит Кант, т. е. оно скорее не чувство или страсть, а аффект. Возвышенное позволяет воз-вышаться над тем, что подавляет, трогает и шокирует, ужасает и т. п. Возвышаться над теми чувствами, которые, давая непосредственное ощущение реальности природного, как будто пребывают вне сферы действия Разума. Эти чувства «низменные», но они — условие «возвышенных». Чаще возвышенным называют нечто утонченное, летучее, воздушное, нечто духовное, проявление человеческой духовности, «сам Дух». Вот почему природа предстает в своей изначальной двойственности: как то, что поражает бесконечной мощью (силой), отталкивает и одновременно притягивает, вызывает восторг. Кант повсюду упоминает об этом:

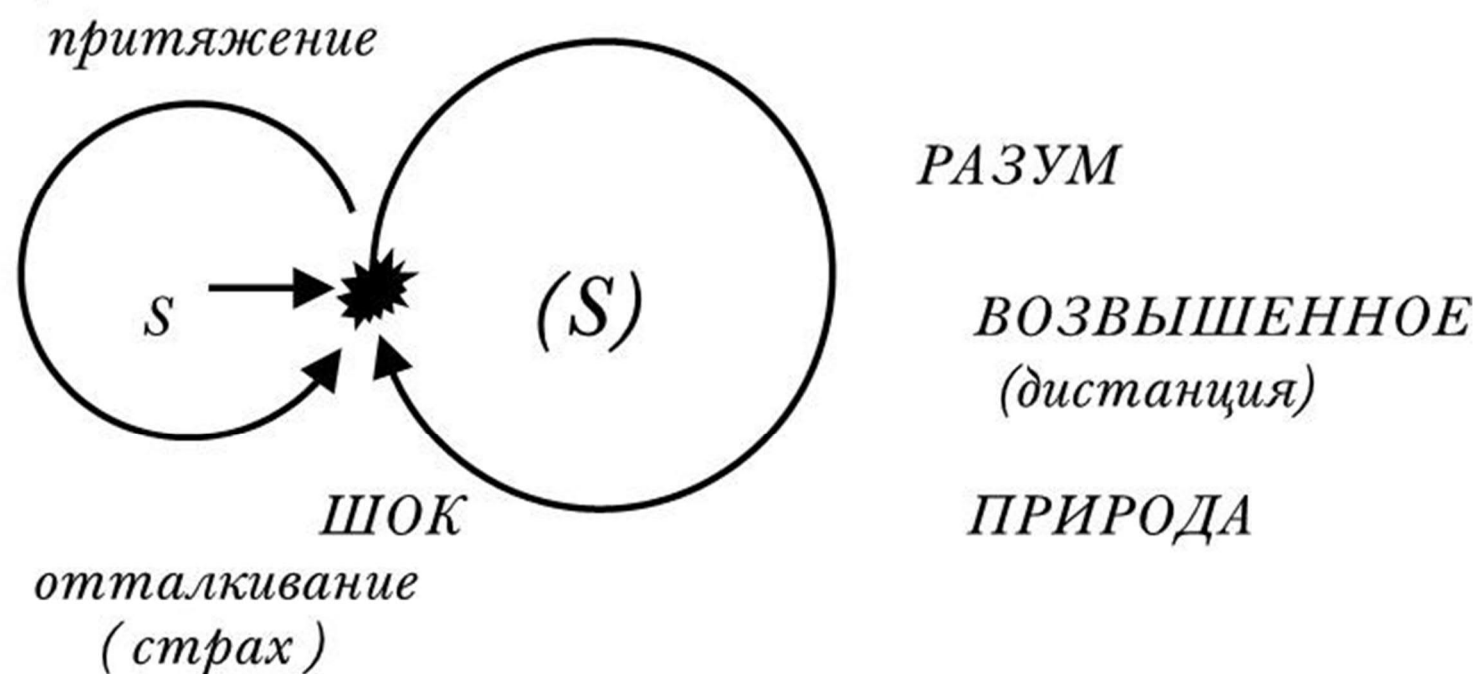
...другое (чувство возвышенного) есть удовольствие, которое возникает лишь косвенно, а именно так, что порождается чувством мгновенного торможения жизненных сил и тотчас же следующего за этим еще более сильного проявления их, стало быть, оно, как то, что трогает, по-видимому, не игра, а серьезное занятие воображения. Поэтому оно несовместимо с тем, что возбуждает, и поскольку душа при этом не только привлекается предметом, но, с другой стороны, и отталкивается им, то удовлетворение от возвышенного содержит в себе не столько положительное удовольствие, сколько почитание или уважение, т. е. по праву может быть названо негативным удовольствием⁹⁶.

Иначе говоря, природа является в своей несоразмерности человеческой возможности созерцания. И далее: «Удивление, граничащее с испугом, ужас и священный трепет, охватывающий зрителя при виде вздымающихся к небу горных массивов, глубоких ущелий и бушующих в них вод, сумрачных, располагающих к меланхолическому размышлению, пустынь и т. д., если он знает, что находится в безопасности, — это не действительный страх, а только попытка вникнуть во все это с помощью способности воображения, чтобы почувствовать могущество как раз данной способности, соединить вызванное этим волнение души со спокойным ее состоянием и таким образом стать выше природы внутри нас самих, стало быть, природы вне нас, поскольку она может влиять на наше самочувствие»⁹⁷.

Бездна и таблицы категорий

Принцип построения вспомогательной схемы следующий: субъект становится поводом и сценой для проявления события восприятия.

Схема 2



В этой разорванной кривой созерцания перцептивная динамика определяется шоковым воздействием, своего рода анестезисом, мгновенной приостановкой всех чувственных путей, связывающих нас с внешним миром. Но воздействие должно разрешиться, и оно разрешается благодаря единому и всеохватывающему чувству, чувству возвышенного, которое примеряет собой эту острую противонаправленность всех составляющих его элементов. Эстетическая оценка здесь невозможна, поскольку чувство удовольствия/неудовольствия случайно и внезапно («нахлынувшее чувство»); трогает, шокирует, отбрасывает прочь, расшатывает, оно никакое. Внезапность — это наступающее чувство, то, которым преследуют, внезапно затрагивают, то, чего не ожидают, когда оно вдруг проявляется; время восприятия свертывается в точку поражающего импульса, лишается длительности, контролируемой обычным актом созерцания. Новизна события проявляется как внезапность уже случившегося. Ведь то, что случилось, настолько неожиданно, что его внезапность кажется непреодолимой и абсолютной — вне времени. Назад будто бы нет возврата. Но что все-таки здесь является первоначальным, какое чувство — отталкивание, или притягивание, или их композитное образование? Но мы точно знаем, что они не действуют отдельно, а только вместе: страшный объект, отталкивая, притягивает. Но если так, что это за объект, который так могуществен, что является бесконечно бóльшим и меньшим, чем сама природа, или, во всяком случае, соответствует проявлению абсолютной, ничем не преодолимой мощи природы над человеческим существованием? Этот объект — бездна. Природный объект угрожает нам не той силой или тем всемогуществом, которыми он может располагать в конкретном природном явлении и которые имеет, а тем, что стоит за ним, и это бездна, или Ничто (акт ничтожения), Пустота вечная. Что же для Канта здесь носит устойчивый и повторяемый набор качеств чувственного переживания, отрицательного или реактивного? — Отталкивание/притяжение. Но что такое отталкивание и что такое притяжение, сопричастность; существует ли порог их преобразования в устойчивый обективированный образ? Как могли быть представлены новые, неведомые для эстетики изящного характеристики объекта, дающего повод к рождению чувства возвышенного? Однако тот, «кто боится, вообще не может судить о возвышенном...», и потом чуть далее Кант делает замечание весьма существенное: «невозможно находить удовольствие в страхе, если его действительно испытывают»⁹⁸. И все дальнейшие рассуждения Канта указывают на то, что он понимает под первоначальной силой страха, а это — скорее всего, испуг. Но испуг легко устраняется, чаще это ошибка восприятия. Что-то пугает, но внезапное освобождение от опасности, как и ее внезапное воздействие, исправляется движением... возвышения. Но так ли это? Испуг не нуждается в возвышенном, испуг легко заместим, переходит в любое из последующих состояний. Следовательно, Кант все же имеет в виду страх, более того, ужас, который заставляет нас стать перед лицом бездны. Тот, кто освобождается от мимолетного испуга, легко приходит в себя, и лишь тот, кто чувствует падение в бездну, получает толчок вверх, возвышается над собой, точнее, над своим собственным ужасом, который теперь возносит его, вместо того чтобы принуждать к падению. Что удивляет, так это то, что субъект, испытывающий первоначально *потрясение-перед-бездной*, совершенно не интересует Канта (да он о нем ничего и не знает). Ему интересен субъект возвышающийся, возвышенный, «одухотворенный». Не природа возвышенна, а субъект благодаря разуму возвышается над собой как природным, «чувственно-страдательным» существом. Статус субъекта легко определить,

ведь он судит, вырабатывает эстетические суждения. Этот вертикальный посыл от низшего к высшему и есть возвышение.

Чем более придирчивыми к мелочам кантовской доктрины мы становимся, тем больше возникает сомнений. Важный момент определения возвышенного лежит в сфере первоначального восприятия, пред-восприятия. Вот один из моментов:

Душа при представлении о возвышенном в природе чувствует себя взволнованной, тогда как в эстетическом суждении о прекрасном она находится в спокойном созерцании. Это волнение (главным образом вначале) можно сравнить с потрясением (*Erschütterung*), т. е. быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта. Чрезмерное для воображения, к которому оно побуждается при схватывании созерцания, *есть как бы бездна* (*Abgrund*), в которой оно само боится затеряться; но все же и для идеи разума о сверхчувственном не чрезмерно, а закономерно вызвать такое стремление воображения; стало быть, оно в свою очередь в той же мере привлекательно, в какой оно было отталкивающим для одной лишь чувственности (курсив мой. — В. П.)⁹⁹.

И вот, наконец, Кант высказывается со всей точностью:

Настроенность души на чувство возвышенного требует восприимчивости ее к идеям; ведь именно в несоответствии природы с идеями, стало быть, только при наличии этого несоответствия и при усилении способности воображения рассматривать природу как схему для идей состоит то, что отпугивает чувственность и в то же время привлекает [нас], так как [здесь] разум оказывает принудительное воздействие на чувственность, для того лишь, чтобы расширить ее в соответствии со своей собственной областью (практической) и *заставит ее заглянуть в бесконечность, которая для чувственности представляет собой бездну* (курсив мой. — В. П.)¹⁰⁰.

Итак, два значимых образа: *потрясение* и *бездна*. Потрясение-от-чего, естественно, это некое *пред-чувство*, в то время как *бездна* — это то, что встает на место объекта восприятия. То, что встало, невозможно воспринять. В мгновение переживания — «потрясения» — объект (природы) обрушивается в ничто. Утрата объекта: будто бы на краю бездны, под ногами больше нет опоры. Потрясает именно открывшаяся бездна. Можно сказать, что элементы, составляющие исходный чувственный слой восприятия возвышенного, не одновременны, а следуют друг за другом, но прокладывают путь к «чувству», только когда сливаются в одно неделимое целое. Потрясение рождает своего рода пред-чувство, которое, по мере того как длится, устраняет любые чувственные объекты, кроме одного, их отрицающего, — «бездны». Угроза падения, или это уже падение? Воздействие природных сил чрезмерно, и чувственность не выдерживает натиска, эту избыточность можно погасить переводом ее в иное внечувственное или сверхчувственное измерение. И лишь в плане разума это возможно (поскольку в плане разума есть место и для природы, но не чувственно отображаемой, а сверхчувственной разумной). Перевод разумом — этим верховным примиряющим судьей — всего чувственно избыточного в созерцание, с последующим развитием чувства удовольствия, вызванного преодолением следствий первоначальной природной силы. Чувственно себе несоизмеримое становится соизмеримым только на основе разума. Часто говорят: «Разумом понимаю, но сердцем не могу принять». Правда, можно сказать, что Кант, определяя возвышенное, не исследовал его эмпирических оснований, психической формы, ибо как категория эстетического суждения возвышенное для него уже состоялось и не требовало дополнительных определений и повторного вопрошания: что значит, например, «возвышенное трогает», «потрясает», «обращает к бездне»? Трудно понять, о чем идет речь: то ли возвышенное — это объект, наделенный «физическими» свойствами, то ли это, на чем Кант настаивает, событие внутри субъекта (род морального чувства), то ли это вообще условие, причем указывающее на высшее предназначение, как человеку быть, а быть можно лишь возвышенным. Как это ни удивительно, но Кант не учитывает меру сил возвышенного. Если возвышенно чувство, возникающее благодаря высвобождению подавленного впечатлением чувственного аппарата, то, конечно, необходимо указать на предел, нарушение которого отменяет всякую возможность возвышения. Мера должна управлять притоком/оттоком чувственного переживания, в противном случае чувство возвышенного не может быть достигнуто. И эта мера, как мне кажется, и есть чувство

безопасности, ведь утрата его нарушает принцип возвышенного. Можно говорить о боли или, точнее, о страдании как основе возвышенного или возвышающего чувства.

Понимать — это иметь возможность оценить с точки зрения нормы разумности природное явление (а это также значит быть вне самого явления — ведь его надо оценить).

А что у Берка? В отличие от Канта он полагает, что возвышенное может пониматься исходя из теории аффектов. Возвышенное невозможно объяснить без его двойника, понятия страха, «...возвышенное — спутник страха»¹⁰¹. Или в другом месте:

Ни один аффект не лишает дух всех его способностей к действию и размышлению так, как страх. Ибо страх, будучи предчувствием неудовольствия или смерти, действует таким образом, который напоминает реальное неудовольствие. Поэтому все, что страшно для зрения, есть одновременно и возвышенное, независимо от того, будет ли наделена эта причина страха огромными размерами или нет; ибо на то, что может быть опасным, нельзя смотреть как на нечто мелкое или достойное презрения¹⁰².

По Берку, возвышенное невозможно без страха, оно лишь сублимирует и переоформляет, преобразует, если угодно, превращает чувство страха, короче, живет им, то усиливая, то уменьшая интенсивность его проявления. Чувство возвышенного определяется степенями интенсивности переживания страха. В моменты шокового восприятия субъект созерцания упраздняется, пассивируется (в принципе, он невозможен); отсюда вторичность созерцания. Можно понять иногда какое-то сложное явление после его утраты или исчезновения, но не до. Чувство возвышенного — не общее чувство. Больше нет благородства, самопожертвования, идеализма, порыва к прекрасному, просветляющему страданию, больше нет бесконечного, с которым себя соизмеряет субъект, соревнуясь с ним и побеждая его в культе Гения, — это сложное, многосоставное в качестве аффекта чувство исчезло и уступило свое место... но чему, какое чувство может быть признано «общим»?

В явлениях природы (как «первых объектах» Возвышенного) поражает отсутствие формы, объекты возвышенного проявляют себя в образах бесформенного. Отсутствие формы и какой-либо четкой определенности того, что является в качестве объекта возвышенного. Бесформенное как без-образное, монстральное, чудовищное относится к низкому жанру и не входит в состав произведения искусства, пытающегося выразить состояние возвышенности чувства. Исключая бесформенное из качеств прекрасного, пытаются придать ему форму в образце или выборе образца. Великий поэт и безобразное делает объектом эстетической страсти (обращаю внимание на *делает*, поскольку поэт обладает искусством, с помощью которого его гений «делает» природно-возвышенное соразмерным чувству прекрасного). Далее, конечно, поражает их огромность, мощь, безмерность, легко преодолевающая какую-либо допустимую меру конципирующего («схватывающего») наблюдения, т. е. «схватывания» явления в связной целостности его элементов. Удовольствие от созерцания природно-возвышенного приходит от величины, которая не поддается измерению, ибо величина есть чистое качество количественного объекта. Возвышенным можно назвать лишь то, что «безусловно велико», заключает Кант:

Когда же мы называем что-нибудь не только большим, но большим безотносительно, абсолютно и во всех отношениях (помимо всякого сравнения), т. е. возвышенным, то легко заметить, что мы позволяем себе искать соразмерное ему мерило не вне его, а только в нем. Это есть величина, которая равна только себе самой¹⁰³.

Естественно, что если мы называем нечто великим, причем настолько великим, что не можем ограничить его нашим представлением, то спрашивается: как же мы способны воспринять его (если само восприятие ставится под сомнение)? Не есть ли в нас нечто, что нас самих превосходит и что связывает нас посредством чувства возвышенного с природой? Однако следует заметить, что предмет возвышенного не столько велик или мал, сколько несоразмерен любым своим проявлениям¹⁰⁴. Он всегда слишком... В любом случае величина — это и есть «слишком», которое принадлежит не объектам природы, а скорее конечному субъекту. Итак, в возвышенном есть то, что возвышает, и это и есть величина? Нет, конечно, возвышает не величина, а что-то другое, что делает нас соприродными природе, возвышает сопричастие тому, что обладает несомненным величием, а это и есть власть над природой. Нельзя сказать, что в

определении возвышенного Кант избегает анализа структуры восприятия, непосредственного эстетического переживания. Как будто даже наоборот. Ведь он вводит принцип силы: Сила (Macht) — это способность преодолевать большие препятствия. Та же сила называется *властью* (Gewalt), если она может преодолеть сопротивление того, что само обладает силой. Природа в эстетическом суждении рассматривается как сила, которая не имеет над нами власти, *динамически возвышенна*¹⁰⁵.

Природа — это проявление силы и мощи, несоизмеримой и бесконечной. Обретая чувство безопасности по отношению к тому, что может быть или даже остается опасным, мы получаем позицию над-перед-вместе, мы созерцаем. Другими словами, Кант предполагает возможную защиту от природного события тем, что неотъемлемо от человека, и это разум. Созерцание вступает в права, как только найдена дистанция, и тогда удовольствие от созерцания достижимо. Кант тем не менее избегает задавать себе вопрос о силе воздействия, ибо для него очевидно, что возвышенное обретает смысл только в преодолении «потрясения», само же потрясение не эстетично и относится к грубо материальным формам чувственной реактивности. Какая бы сила природы ни была проявлена, она (и ее последствия) должны быть преодолены. Преодолевать — это испытывать удовольствие. Именно здесь пункт разлада внутри процесса восприятия. Кант замечает этот «разлад»: ведь потрясение «порождается чувством мгновенного торможения жизненных сил и тотчас же следующего за этим еще более сильного проявления их»¹⁰⁶. Негативный момент возвышенного здесь объективируется, но он, как мы видим, не сводится Кантом к страху. Чувство удовольствия сохраняет свое значение и в переживании образов возвышенного. Более того, именно аффективная структура притяжения/отталкивания дает возможность испытать преодоление природы: ее силе противопоставить другую. Сила преодоления и есть удовольствие, это сила могущества (власти над природой). Возвышенное — властное чувство, оно воспитывается на основе чувства морального превосходства над природой и предполагает прагматику умелого пользования им¹⁰⁷. Итак, таблица категорий:

Прекрасное

Жить для себя

ВКУС. Сообщество

Сделанность

Форма, или отграниченность

Соразмерность

Вневременность, длительность

Созерцательность

Безопасность

Со-общество, сообщаемость

Судить

Активность

(Вкус)

Возвышенное

Умирать-за, самопожертвование

АФФЕКТ. Чувство *всеобщее*

Несделанность

Бесформенность, хаос

Без-мерность, величина

Временность, мгновение
и быстрота

Шок, анестетика чувства

Чувство опасности, страх

Одиночество, меланхолия

Понимать

Пассивность

(РАЗУМ)

Картины. Виды. Рамки

Заметим, что Кант использует понятие возвышенного неоднозначно, так как возвышенное — это чувство, ведомое разумом, именно разум и возвышает, дает вид, образ, само зрелище Природы. Скрытая этика возвышенного. Отсюда примиряюще-возвышающая функция разума.

Ведь понятно, что только наличие разума может помочь выдержать это прямое противостояние природе:

Дерзко нависшие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу тучи, надвигающиеся с громом и молнией, вулканы во всей их разрушительной силе, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, взбушевавшийся океан. Огромный водопад многоводной реки и т. п. — все они делают нашу способность к сопротивлению им ничтожно малой в сравнении с их силой. Но чем страшнее их вид, тем приятнее смотреть на них, если только мы сами находимся в безопасности; и эти предметы мы охотно называем возвышенными, потому что они увеличивают душевную силу сверх обычного и позволяют обнаружить в себе совершенно другого рода способность сопротивления, которая дает нам мужество померяться (силами) с кажущимся всемогуществом природы (курсив мой. — В. П.)[108](#).

Следовательно, в виду надо иметь конец всякого времени, притом что продолжительность существования человека будет непрерывной, но эта продолжительность (если рассматривать бытие человека как величину) мыслится как совершенно несравнимая со временем величина (*duratio noumenon*), и мы можем иметь о ней только негативное понятие. Такая мысль содержит в себе нечто устрашающее, приближая нас к краю бездны, откуда для того, кто погрузится в нее, нет возврата («Но его крепко держит вечность в своих властных руках в том суровом месте, из которого никому нет возврата» — Галлер); и вместе с тем она притягивает нас, ибо не в силах отвести испуганного взгляда («*nequeunt expleri corda tuendo*», «...и сердца не могут насытиться видом/... (Глаз ужасных...)» — Вергилий). Она чудовищно возвышенна; частично вследствие окутывающей ее мглы, в которой сила воображения действует сильнее, чем при свете дня (курсив мой. — В. П.)[109](#).

Итак, описание строится как ряд отдельных картин: скалы, тучи, гром/молния, вулканы, ураганы, океан, водопад и т. п. Но вот что интересно: если мы движемся в одном направлении за догоняющими друг друга образами (читая их слева направо один за другим), то единое целое складывается как определенное настроение, вызываемое перечисляемыми природными явлениями, каждое из которых предмет пейзажного реквизита. Но если мы начинаем движение в обратном направлении, то, конечно, уже ни один из образов не может быть прочитан вместе с другими (действительно, если это ураган, то «ураган», если извержение вулкана, то «извержение вулкана»). Каждый из них получает автономность именно за счет того, что ни один из соседствующих не может сосуществовать рядом с ним в природе. Однако кантовские примеры пейзажных образов таковы, что вы нигде и не найдете развернутого описания хотя бы одного пейзажа, который мог хоть как-то помочь постичь возвышенное в природе; каждое описание частично, дается в виде наброска (к тому же Кант не ссылается на современных ему живописцев). И разум — это рамка отображения природы, конечное перекрывается бесконечным, природа, что примиряется, отображаясь в разуме, и есть Природа, над которой мы имеем власть как разумные («божественные» или «одухотворенные») существа, и другой нет. Чтобы возвышенно воспринимать, мы должны смотреть иначе, чем смотрим, т. е. возвышенно, это если не порочный, то, во всяком случае, замкнутый круг восприятия:

...уметь находить океан возвышенным, исходя из того, что видит глаз; например, смотреть на него, когда он спокоен, как на ясную зеркальную гладь воды, ограниченную только небом, а когда он не спокоен — как на бездну, угрожающую поглотить все[110](#).

Пейзажный образ является первоначальным по отношению к любому образу, который мы вольны считать или считаем отражением реального пространственного переживания. Пейзаж — это то, чем мы видим сам пейзаж, а вовсе не то, что он есть сам по себе. Потрясающая картина или картины, а может быть, если еще точнее, — картинность. Все это природа в понимании Канта, «необузданная и варварская», и всего лишь картина. Мало известно, насколько Кант был способен вообще воспринять природу как некое явление, но что известно со всей определенностью, это то, что он не имел никакого опыта «дикой Природы», да и старался избегать какого-либо контакта с ее стихийными силами. Поэтому представленное им переживание страха перед Природой — видимость, более того, видимость, заимствованная из культурных источников. Это природа, уже получившая свою картинность, это природа обрамленная, т. е. прошедшая культурно-эстетическую обработку в пластических искусствах, а это значит, усмиренная и не опасная, ставшая видовой картинкой, т. е. образцом

пейзажной живописи. Ожидание пейзажа или даже его внезапная смена ни в коей мере не обновляет наше чувство современной природы. Обновляющим фактором часто выступает техногенная катастрофа, т. е. разрушение естественной среды.

Я обращаю внимание на использование понятия силы всякий раз, когда Кант говорит о природных объектах, противостоящих человеку, а это противостояние изначально и не обсуждаемо¹¹¹. Другими словами, возвышенными можно назвать виды Природы, представляющие природные явления и объекты с наиболее *возвышенных* точек обзора, которые способен занимать Наблюдатель (Зритель). То, что открывается как вид, непременно возвышенно. Но что есть *вид*? Вид — это точка зрения или позиция (силовая), которую может занять субъект по отношению к природному объекту, и чем более тот велик и грандиозен, тем более возвышенной оказывается позиция наблюдающего. Морские виды, горные, виды пустыни, виды разрушений и катастроф, наводнений, ураганов — все это *прекрасные виды* Природы. В таком случае вид — это пункт наблюдения, где мысль о бесконечном преодолевает конечное «сейчас и здесь» могущество природного явления. Но поскольку таких возвышенных пунктов наблюдения ограниченное число и они повторяют друг друга, копируются, видовая картинка быстро изнашивается, становится мертвым образцом. Вид — это род обрамления образа, т. е. образ нуждается в *об-рамлении*, в рамке, чтобы быть воспринятым. Рамка — устройство, с помощью которого мы видим то, что нам доставляет удовольствие. Благодаря рамке или обрамлению мы устанавливаем необходимую для созерцания дистанцию (безопасности) и утверждаем свое могущество. Возвышенное чувство — это чувство нарастающего могущества над тем, что еще мгновение назад вызывало страх и, казалось, сопротивлялось переводу в видовую картину. Кант, смею здесь уже перейти к выводам, отрезает себе (вольно/невольно) путь к восприятию Природы, т. е. не относится к реальным природным явлениям как к событиям. Природа для него находится всегда в ограниченном горизонте меняющегося масштаба, благодаря которому она только и может восприниматься. Видовое — это, по сути дела, и есть результат выбора определенного масштаба, точнее, все той же вводимой разумом рамки; таким образом преодолевается ограниченность чувственного, сам страх — масштабом, обрамлением самого страшного явления, стягиванием к позиции безопасности.

Вышеперечисленные природные объекты можно соотнести с теми, которые Кант называет атрибутами. Но что такое атрибут?

Те формы, которые не составляют самого изображения данного понятия, а только выражают в качестве побочных представлений способности воображения связанные с ним следствия и родство этого понятия с другими, называются (эстетическими) атрибутами предмета, понятие которого как идея разума не может быть изображено адекватно. Так, орел Юпитера с молнией в когтях есть атрибут могущественного владыки неба, а павлин — атрибут великолепной владычицы неба.

<...>

...дают нам возможность мыслить больше, чем может быть выражено в понятии, определяемом словом, и дают эстетическую идею, которая указанной идее разума служит вместо логического изображения, но, в сущности, для того, чтобы оживить душу, так как она открывает ей виды на необозримое поле родственных представлений. Изящное искусство делает это не только в живописи или ваянии (где обычно и употребляется название атрибутов); ведь и поэзия, и красноречие заимствуют дух, оживляющий их произведения, исключительно у эстетических атрибутов предмета, сопутствующих логическим и придающих способности воображения размах, при котором мыслится, хотя и в неразвитом виде, больше, чем можно выразить одним понятием, стало быть, одним языковым выражением¹¹².

Parergon. Жак Деррида и Кант

В исследовании «Parergon»¹¹³, посвященном тщательной и даже чрезмерной по «утонченности» деконструкции кантовской метафизики вкуса (не возвышенного), Деррида остается верен ряду принципов, которые нам было бы важно обсудить. Но это вряд ли возможно в границах настоящей книги. Поэтому я ограничусь лишь теми моментами, которые показались мне существенными. Деконструкция кантовской эстетики — а таков самый общий замысел —

подчиняется логике дополнения, которую Деррида рассматривает как основной исследовательский инструмент (понятие). Как ввести точный порядок различий между прекрасным (вкусом к) и возвышенным (аффектом от), указывает ли Кант на возможность преобразования одного в другое: *ergon* (произведение как про-изведение) и *parergon* (произведение как обрамление)? Но что это за преобразование? Допускается ли оно Кантом и может быть ли понято именно так, как это предлагает Деррида? Открытое указание на характер эстетического — дополнительность вкуса. Вкус — не то, что присуще самому произведению (раз оно признано прекрасным), а то, что им дополняется; еще надо стать тем, кто способен оценить и обрести самостоятельный вкус к прекрасному. Произведение само по себе, а вкус сам по себе. И это различие для Канта принципиально, поскольку вкус — это то, что мы приобретаем в опыте созерцания произведения искусства. И раз этот опыт возможен, то мы и должны пройти путь к тому созерцанию, которое будет вполне адекватно будущему и максимально полному вкусовому переживанию. Созерцая, мы дополняем созерцаемое своим выработанным в со-обществе вкусовым впечатлением (переходящим в суждение). Итак, значение операции дополнения чрезвычайно, это методический принцип (прием) интерпретации Деррида, — без него она была бы невозможна. В чем же заключается ее рабочий механизм? Посмотрим! В приведенной нами кантовской цитате (а это базовая цитата и для Деррида) есть важнейший момент:

Даже то, что называют убранством (*parerga*), т. е. то, что к цельному представлению о предмете принадлежит не внутренне как составная часть, а только внешне как приправа и что увеличивает удовольствие вкуса, делает это также только своей формой, например рамки картин, или драпировка на статуях, или колоннада вокруг великолепных зданий¹¹⁴.

Деррида проводит самое тщательное и, как всегда, блестящее расследование¹¹⁵. Нам же важно объяснить здесь не столько само произведение, сколько то, что им не является, без чего оно не было воспринято посредством вкусового элемента суждения.



«Лукреция» Кранах Старший, 1528 г. Photo Erik Cornelius / Nationalmuseum

Деррида берет в качестве примера полотно Лукаса Кранаха «Лукреция», в котором, по его мнению, обращенный к груди кинжал и ожерелье на шее обнаженной Лукреции имеют функцию вот такого дополнения, или аксессуаров, которые дополняют целое до его завершения в прекрасной форме (сцена «самоубийства»). В таком случае дополнение можно считать преобразующим. Оно создает форму, в которой то, что мы имеем в качестве произведения, получает, если так можно выразиться, вкусовое обрамление¹¹⁶. Произведение само по себе может быть идентифицировано в отношениях ноуменов с феноменами. Первые не могут быть преобразованы во вторые, но именно вторые позволяют нам подойти к истинному смыслу произведения, которое лежит за границами представления; оно непредставимо и не может быть представлено. Там, где непредставимое существует независимо от какого-либо уточняющего и распространяющего образ представления, оно, по сути дела, является *вещью-в-себе*, или,

иначе, *Произведением*. Логика рассуждений Ж. Деррида следующая: все, что добавляется к произведению, собственно, не добавляется, а есть то, что необходимо для него и входит в его состав. Так, нехватка *parergon* говорит о его необходимости для *ergon*¹¹⁷.

Идеальный и завершенный в себе образ Произведения, мне кажется, пребывает в известной и распространенной в предшествующие века форме барочного *зеркала*. Я бы сказал, не столько даже живопись или скульптура, а сам пластический принцип отношения пустой зеркальной поверхности и нагроможденной дополнительной чрезмерно пышной рамы, настолько чрезмерной, что мы можем видеть в этих окладах некие истории, что предваряют изображение, которое само по себе малозначимо без объяснения¹¹⁸. Чрезмерное на периферии скапливается к центру, который остается свободным от какого-либо изображения или отражения, в центре обрамленного зеркала отсутствует образ — Пустота, Ничто. Но в этом, как мне кажется, эстетическая оснастка вкусового представления о произведении искусства: то, что может появиться в качестве образа, не есть образ, а скорее запись, пространство записи самого рефлексивного суждения, надпись, отложенное в виде письма вкусовое впечатление, прошедшее через суждение о вкусе¹¹⁹.



Зеркало в резной раме, автор неизвестен. 1550–1600 гг. Рейксмузеум, Амстердам / Rijksmuseum Amsterdam

Зеркала как чистая поверхность, *всеотражаемость*, эффект бесконечной отраженности. Все, что может быть между небом и землей, движется в такт хрупкому времени; ландшафт — призрак, где различия и границы исчезают, растворяются друг в друге.

Обрамленное барочное зеркало и есть идеальный образ Произведения. В нем отражается только то, что не просто может отразиться, а уже прежде отразилось в истории, которая предшествует изображению. Это не окно, не рама живописная, это отражательная поверхность, производящая обратное действие на слушателя рассказываемой истории, в которую он вступает, прежде чем получить свой облик. Я замечаю, что слово *ergon*, про-изведение, про-изводящее эффект отражения, является, с одной стороны, вторичной функцией рассказываемой истории, но с другой — обратной, порождающей, первичной, дающей сам образ.

То, что появляется в качестве образа, идентифицируется рассказываемой историей; зеркало отражает не того, кто в нем отражается, а тех, в которых то, что отражается, обретает свою идентичность. Другими словами, обрамление, развертывание всех этих дополнений и создает для нас эффект множественности, сообщества, которое со-общается посредством суждений вкуса, вкусовых циркуляций, требующих общих критериев оценки. Так, например, к

произведению как причине чувства возвышенного можно отнести колоссальное («грубая Природа»), а к обрамлению — чувство вкуса, например колонну («образец» произведений изящных искусств). Для существования объектов возвышенного, к чему и относится колоссальное, не имеет значения обрамление, т. е. отграничение, форма, расположение (периферии от центра, окончание и начало, середина, верх — низ — все, что важно для определения устойчивости произведения изящных искусств). Естественно, что колоссальное — это качество, которое мы приписываем некоторым явлениям природы, не сделанное, то, что стихийно являет себя и происходит по неведомым причинам в отличие от той же колонны, малого сделанного объекта, имеющего масштаб и границы, подчиняющегося принципу обрамления. «Колоссальное исключает *parergon* (*Le colossal exclut le parergon*)»¹²⁰. Это так, если мы рассматриваем колоссальное именно так, как это делал тот же Фр. Гойя, создавший серию «Бедствия войны». В работе Ж. Деррида тема колоссального (возвышенного) у Канта исследуется на примере живописной серии Фр. Гойи, создавшего серию «Бедствия войны» в не сопоставимом с человеческим масштабе, где изображение выходит за рамки и тем не менее остается доступным созерцанию¹²¹. Подобную же тему колоссального мы находим у Хайдеггера (только что под этим понимать — угрозу со стороны современной техники или всеохватывающее бедствие и ужасы войны?).



*Miroir de glace
Orné avec les quatre parties de la Vie humaine*

J. K. Schellman fecit. 1731.

Зеркало с мужчиной и женщиной, Иоганн Эсайас Нильсон, 1731–1788 гг. Рейксмузеум, Амстердам / Rijksmuseum Amsterdam

Наш замечательный ученый В. П. Зубов провел глубокое исследование архитектурной теории Л. Б. Альберти, которое может быть сегодня своеобразным «исторически-культурным» введением в понимание вкуса у Канта.

На основе только что сказанного становится ясным, почему «украшение» является органической частью целого: оно связано с ним строго определенной закономерностью. Но оно привходит *извне*, а не вытекает из самого целого как неизбежное его следствие. В этом смысле оно могло быть и могло не быть, оно акцидентально или «случайно». Соответствие частей, позволяющее, «взяв любую из них, с точностью размерить все прочие части» (VII, 5), далеко не исчерпывает, следовательно, понятия органичности. Такое соответствие может быть и в часовом механизме, и в баллисте, и в катапульте. Такое соответствие *исключает творческую*

свободу художника, поскольку все до мелочей оказывается однозначно предопределенным строением целого. Тогда законы искусства превращаются в *рецепты*¹²².

Мы нередко склонны мыслить *украшение* как нечто случайное, извне привходящее, как то, что может быть удалено подобно декорации или гриму. Латинское *ornare*, однако, вовсе не означает «украшать» в таком именно смысле. *Ornare* значит вообще снабжать, наделять; в близком к этому значении в древней Руси говорили, например, о «городовом наряде», то есть об артиллерии крепостных стен и башен. Такой «наряд» вовсе не являлся нарядной внешностью, а существенной принадлежностью крепостей; мы до сих пор говорим: «снаряжать», «снаряжение». Поэтому когда в латинском тексте Альберти мы читаем (VIII, 7), что в театре с наружной стороны делаются *ornamenta columnarum*, то эти слова значат не только «украшения колонн» или «украшения в виде колонн» в смысле внешнего наряда, а вообще нечто, чем наделяется стена, пусть пока мы еще и не знаем, какой цели оно служит. Равным образом, когда Альберти говорил об «изяществе» (*elegantia*) чистого, белого и прозрачного мрамора во дворце Нерона (VI, 5), он отдавал себе ясный отчет, что *elegantia* происходит от *eligere* — выбирать. Вспомним Цицерона: «Так же, как в приготовлениях к пиршеству, избегая великолепия и желая показать себя не только умеренным, но и разборчивым (*elegantem*), оратор будет *выбирать*, чем пользоваться (*eliget quibus utatur*)» (Cic., *De oratore*, 25, 83). В таком контексте новый оттенок приобретает для нас фраза Альберти: «Одни лишь удобства не доставят радости там, где будет оскорблять отсутствие в постройке изящества (*operis inelegantia*)» (VI, 2). Речь идет не об абстрактном изяществе камня как такового или об извне привнесённом изяществе, а об умном *выборе* материала и средств и о том качестве, которое появляется как естественный результат этого выбора — *elegantia* — и которое прежде всего свидетельствует о разборчивости мастера.

Далее — *decus* Альберти воспринимал не как декорацию или внешний декор, а как «то, что подобает», *deceat*. Опять приходится вспомнить Цицерона: «И в жизни, и в речи нет ничего более трудного, как предусмотреть то, что подобает (*quid deceat*), — *прѐлов* называют это греки, а мы называем *decorum*» (Cic., *De oratore*, 21, 70). Для Альберти *decor ornamentorum* означает не «орнаментальную декорацию» в нашем смысле, а уместность «украшений» (в указанном выше значении), или, если угодно, оправданность деталей их соответствием целому, формы — содержанием. Противоположность «декору» — не отсутствие «декорации», а «непристойность», *indecentia*¹²³.

Теория прекрасного требует теории орнамента и декорума.

Призрак, духи и эмблемы

То, что прилагается к целому, находит выражение в атрибуте; заметим только, что целое не может быть наглядно представлено, вот почему оно атрибутируется. Другими словами, атрибут — не столько свойство целого, сколько форма его наглядного воспроизведения, насколько он может передать целое через те фрагменты и сколки, которые к целому могут быть лишь приложены. Атрибут все-таки следует отделить от того, что Кант называет убранством (*Parerga*) или дополнением (такую роль, например, в живописи часто играет рама не только как внешняя граница произведения искусства, но и как вещь необходимого реквизита живописи). Скорее всего, можно говорить об атрибутах как материальных свойствах вещей или о самих вещах, составляющих собой наглядность содержания произведения. Атрибутировать тогда — это наделять свойствами наглядности произведение (в какой-то мере иллюстрировать идею). Атрибут присоединяется, им дополняют, восполняют, завершают и придают конечный смысл. Собственно, для Канта именно возвышенное есть истинный объект природно-прекрасного; высшее эстетическое переживание определяется не только возможностью испытать удовольствие от созерцания предмета, но и растущим чувством возвышенного, степенью одухотворенности, которую переживает субъект при созерцании явлений природы. Собственно, истинное произведение искусства — а это имеет непосредственное отношение к Природе — своего рода вещь в себе.

Если великий король в одном из своих стихотворений выражается так: «Уйдем из жизни без ропота и сожаления, ибо ведь мы и тогда оставим осыпанный благодеяниями мир. Так и солнце, завершив свой дневной бег, бросает еще на небо мягкий свет, и последние лучи, посылаемые им

в эфир, — это его последние вздохи для блага мира», — то он оживляет свою исходящую из разума идею о всемирно гражданском образе мыслей еще в конце жизни с помощью атрибута, который способность воображения (при воспоминании о всей привлекательности прошедшего прекрасного летнего дня, какое вызывает в нашей душе ясный вечер) присоединяет к этому представлению и который возбуждает массу невыразимых словами ощущений и побочных представлений. С другой стороны, даже интеллектуальное понятие может, наоборот, служить атрибутом для представления [внешних] чувств и таким образом оживлять эти чувства с помощью сверхчувственного; но для этого необходимо то эстетическое, что субъективно связано с сознанием сверхчувственного. Так, например, некий поэт, описывая прекрасное утро, говорит: «Солнце проглянуло, как спокойствие проглядывает из добродетели». Сознание добродетели, когда ставят себя на место добродетельного человека хотя бы только мысленно, вызывает в душе множество возвышенных и успокоительных чувств и открывает безграничные виды на радостное будущее, для которого нет вполне точного выражения, соответствующего определенному понятию [124](#).

Недостижимая мощь первоначального образца, эстетическое чувство по отношению к которому раскрывается в технике описания [125](#). Этот момент описания, которым пользуется и сам Кант, относим к технике атрибутирования произведения искусства, т. е. последовательного описания частей так, как если бы их целое отсутствовало или не было представлено. Вот что перебрасывает нас в эстетический опыт XVIII столетия, что заставляет обратить внимание на изначальное действие атрибутирования — правило чтения античного образца, — демонстрируемое Винкельманом в его знаменитом тексте «Описание Бельведерского торса в Риме». Приведем один отрывок:

Я вижу здесь благороднейшее строение костяка этого тела, источник мускулов и основу их положения и движения, и все это разворачивается, как видимый с высоты горы ландшафт, на котором природа раскинула многообразные богатства своих красот. Подобно тому, как его приветливые высоты мягкими скатами теряются в низких то сужающихся, то расширяющихся долинах, так многообразно, великолепно и прекрасно вырастают здесь округлые холмы его мускулов, вокруг которых часто извиваются, подобно потоку Меандра, незаметные углубления, менее доступные взору, чем осязанию.

Если кажется непостижимым, чтобы сила мысли могла быть выражена еще в другой части тела кроме головы, то научитесь здесь тому, как творческая рука мастера способна одухотворить материю. Мне чудится, что спина, кажущаяся согбенной от высоких дум, завершается головой, занятой радостным воспоминанием о поразительных подвигах. И в то время, как перед моими взорами возникает такая голова, полная величия и мудрости, в мыслях моих уже начинают образовываться и остальные недостающие части тела: в наличных частях скопляется некий бьющий через край преизбыток, который вызывает как бы внезапное их восполнение [126](#).

Атрибут — лишь другое имя для эмблемы. Можно сказать, пока со всей осторожностью, имея в виду кантовский познавательный дуализм, что он мыслит эмблемами. Кант — эмблематик. Это касается не только внутренней формы мысли, но и всех попыток представить ее содержательные моменты, разворачивая их в горизонте разрыва между чувственным и сверхчувственным, малым и великим, поражающим воображение и быстро находящим «свою» дистанцию на основе уже имеющегося опыта (масштаба). Здесь точно передан механизм действия техники атрибутирования, причем он сопровождается поиском все новых атрибутов, способных воссоздать всю мощь и возвышенное чувство целого — картины ландшафтных образов, но соразмерные, не дикие или чудовищные. Картинка ландшафта — это атрибут, который прибавляется к наличному образу, чтобы приоткрыть для него новое измерение, в котором он выходит за рамки наличного рисуночного или скульптурного контура.

Возвышенное эмблематично, прекрасное символично. Эмблематик, по определению В. Беньямина, прежде всего аллегорик, т. е. использует или обладает меланхолическим, зачарованным взором, который разлагает любой наличный образ на то, что дано им, «налично», и на то, что в нем скрыто, причем по мере созерцания скрытое должно проявляться, до тех пор пока смысл эмблемы не приоткроется в физической наглядности. Аллегорическое распадение единого образа возможно, только если действует этот меланхолический взор-разрушитель, этот,

по Канту, испуганный, полный удивления глаз, который постепенно обретает одухотворенность и возвышается над тем, что он видит, устремляется в полет, ввысь и вдаль, готовый охватить собственным разумным усмотрением всю видимую природу.

В одном из своих небольших трактатов Кант исследует концептуальную структуру эмблемы «конца всего сущего» («Das Ende aller Dinge», 1794)¹²⁷. Характерный и привычный для эпохи Просвещения способ анализировать то, что уже сложилось в виде устойчивой формы общего мнения (античной эпиграфики). Заново объяснить то, что уже было объяснено, тем самым возобновить прежний опыт в новейших созерцаниях. Это эмблема возвышенного (чувства), относимая к переживанию конца времени:

Представления о том, что когда-нибудь наступит момент, когда прекратятся изменения (а вместе с ними и время), возмущает наше воображение. Тогда ведь вся природа застынет и окаменеет, в мыслящем субъекте остановится и пребудет вовеки неизменной последняя мысль, последнее чувство. Для существа, которое способно осознать свое бытие и его величину (продолжительность) только во времени, подобная жизнь (даже если ее назвать иной жизнью) должна выглядеть как смерть, ибо для того, чтобы мыслить себя в подобном состоянии, надо вообще мыслить, а *мышление* содержит рефлексию, которая может происходить лишь во времени¹²⁸.

Различия между эмблемой и символом столь значительны, что на них следует указать. Кант пользуется эмблематическим стилем, а точнее, он мыслит эмблематически¹²⁹. Но что это значит — мыслить эмблематически? И разве это может помочь нам лучше понимать Канта? Эмблема используется в качестве записи нравственного Закона, она запись, особый тип письма, часто используемого и крайне популярного в те времена. Возвышенное здесь получает аутентичную форму четкой записи: под символическим, чрезвычайно наглядным изображением размещается некая максима, дающая ответ на вопрос, который неявно присутствует в ответе. Итак, эмблема — это комплекс разнородных качеств знания, собранных в одной компактной форме (символ), благодаря чему она может свободно циркулировать в культуре в качестве образца возвышенного. Если же мы присмотримся к тому, что представляет собой та же архитектура кантовского трактата, то сразу же заметим, что она построена в виде некой отчасти скрытой, непрерывной постановки вопросов, когда ответы выполняют роль основного текста, а вопросы создают единое колебание текста. Вопросы — в движении, ответы его останавливают, и каждая остановка стремится к некой систематизации материала. Иерархии, схемы, таблицы всегда у Канта под рукой, он враг всякой глубины. Все, что мыслится, должно четко выступать на собственной поверхности, как выступает криптописьмо на древнем камне. В «Критиках» Канта нет ничего от техники платоновского диалога, скорее доминирует форма, присущая средневековому схоластическому трактату (с элементами энциклопедии знаний). Серии встраивающихся друг в друга вопросов, предполагающих предельно точные и логически соотнесенные с порядком движения ответы. Знаменитые кантовские дефиниции (известное тяготение к идеальному схематизму, которое он сам рассматривает как высшее искусство мысли) соответствуют эмблематичной наглядности знания. Возвышенное для Канта не символично, не сенсуалистично, а эмблематично; мы знаем, что такое возвышенное, благодаря эмблематическому отображению, но не благодаря символическому толкованию или чисто чувственному переживанию его содержания.

Вероятно, ряд ошибок в интерпретации кантовской эстетики часто происходит из-за того, что мы забываем о начальном трансцендентальном условии: центральный кантовский персонаж — это Судья. Учредитель законов, правил и классификаций. Лишь тот, кто способен судить (с точки зрения разума), может, вероятно, преодолеть ужас (не испытывая страха), который исходит от явлений «грубой, чувственной» природы. Судья или тот, кто высказывает эстетические суждения, проводит границу между чувственным переживанием «здесь и сейчас» и тем предназначением человеческого разума, которому следует и сама природа. Судья выступает от имени всечеловеческого разума. Эта формула хорошо знакома со времен эпохи Просвещения. Формула изначального превосходства закона Разума. Поэтому в кантовской мысли и появляется необычное «просветительское» движение: чем более силы и могущества проявляет природа, тем более разум, охватывающий ее единым взором судьи, возвышается над чувственным опытом, словно перехватывая ее мощь и энергию. И в этом нет ничего

удивительного, ведь природа только является, т. е. явление, следовательно, есть идея, присущая разуму, а не ей самой¹³⁰.

3. Фигуры возвышенного

Такой особый талант и есть, собственно, то, что называют духом; ведь для того, чтобы при том или ином представлении выразить неизреченное в душевном состоянии и придать ему всеобщую сообщаемость — все равно, будет ли это выражено в языке, в живописи или в пластике, — нужна способность схватывать мимолетную игру способности воображения и объединять ее в понятия (именно поэтому оригинальном и вместе с тем открывающем новое правило, какого нельзя вывести ни из одного предшествующего принципа или примера), которое может быть сообщено без принудительных правил¹³¹.

3.1. Идея гения

Сам Кант к фигурам возвышенного прежде всего относит *священника, судью* (законодателя) и *воина* (причем именно последний — это идеальное представление возвышенного как такового)¹³². Однако полагаю, что есть и промежуточная фигура между понятиями возвышенного и вкуса, которая их диалектически связывает и воплощает в фигуре гения. Ведь она пребывает на стороне возвышенного (переживания, подъема чувств) и на стороне прекрасного, поскольку создает для него правила в изящных искусствах. Достаточно изучить родословную понятия гения и его качества (происхождение), как мы тут же получим неожиданный результат: «качества» гения (кантовского) совпадают с «качествами» будущей формы гениальности, представляющей себя не только в творчестве, но и в особой поведенческой норме как «человека искусства», «человека эстетического», как человека, создающего из своей жизни Произведение (самого себя), т. е. то, что называлось в пост-романтическую эпоху *денди*. Вот что писал Кант:

Гений — это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант, как природная продуктивная способность художника, сам принадлежит к природе, то можно было бы сказать и так: *гений* — это природные задатки души (*ingenium*), через *которые* природа дает искусству правило¹³³.

...изящное искусство не может измыслить для себя правило, согласно которому оно должно было бы создавать свои произведения. Но так как без предшествующего правила ни одно произведение нельзя назвать искусством, то природа в субъекте (и благодаря настроенности его способностей) должна давать искусству правила; иными словами, изящное искусство возможно только как произведение гения.

Отсюда видно, что гений 1) есть *талант* создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила, он не представляет собой задатки ловкости [в создании] того, что можно изучить по какому-нибудь правилу; следовательно, *оригинальность* должна быть первым свойством гения. 2) Так как оригинальной может быть и бессмыслица, то произведения гения должны в то же время быть образцами, т. е. *показательными*, стало быть, сами они должны возникнуть не посредством подражания, а должны служить для подражания другим, т. е. служить мерилom или правилом оценки. 3) Гений сам не может описать или научно *продемонстрировать*, как он создает свое произведение; но в качестве природы он *дает* правило; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него обнаруживаются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану придумать их и сообщить другим в таких предписаниях, которые делали бы и других способными создавать подобные же произведения. (Наверное, поэтому же слово *гений* — производное от *genius*, от характерного для человека и приданного уже при рождении, охраняющего его и руководящего им духа, от внушений коего и возникают эти оригинальные идеи.) 4) Природа предписывает через гения правило не науке, а искусству, и то лишь постольку, поскольку оно должно быть изящным искусством¹³⁴.

Когда мы исследуем философские понятия удаленной от нас эпохи (например, кантовско-гегелевской), мы видим, как их значение и познавательная ценность изменились во времени и не могут быть приспособлены к решению наших задач прямым заимствованием. Но сегодня мы вполне способны с их помощью перепроверять современные представления и «истины»,

поскольку они стали понятиями, объективирующими наш опыт, дающими нам другой взгляд на себя как мыслящих. Так и с понятием *гения* у Канта, который не ставит его под сомнение, а, стремясь его определить, добиться экономии смысла, пользуется четкими и предельно точными дефинициями. Хотя в современной эстетической практике такой феномен, как *гений*, встречается довольно часто, в подавляющем числе случаев это носит оценочный характер: «автор несомненно гениален...», «великий гений Леонардо...», «это просто гениально!» и т. п. Можно сказать, что в современную эпоху живых гениев не бывает. Для Канта и романтиков гениальность — это вполне активная категория эстетического опыта, и без нее трудно обосновать, например, метафизику идеального вкуса (вообще эталонное эстетическое переживание). Другими словами, гениальность была именем для наивысшего проявления эстетической способности, сочетающей возвышенное чувство (выходящее за свои границы) с возможным образцом и правилом прекрасного.

Итак, поскольку гений — это не только имя для особых качеств творческой личности, но и некое состояние души, которое, начиная с древности, описывалось как патетическое, то именно состояние полубожественное, «демоническое» выручает нас в мгновения опасности и хранит нашу жизнь и душу (например, гений или даймон, *daimonion* Сократа). Особенность этих имен в том, что они обозначают, с одной стороны, особое качество человеческой личности, ее «удивительный талант», а с другой — признание ее гениальности, т. е. неповторимой уникальности ее творений (Произведения). Мало этого, есть еще одно значение, которое сохранило свой смысл до сегодняшнего времени, — это *гений* как некая божественная сила, которая контролирует нас и ведет по жизни (подсказывает, внушает, предлагает). Наш «внутренний голос», «второе Я» и все другие подобные удвоения, которые нам необходимы для самого элементарного выживания, для поддержания психического здоровья. Другими словами, *денди*, или «совершенный человек», стремится к тому, чтобы создать из самого себя собственное Произведение (подспорьем которого, конечно, является и оригинальное творчество). Кант напоминает нам: «Все сходятся в том, что гения следует целиком противопоставить духу подражания (*Genie dem Nachahmungsgeiste*)»¹³⁵. Гений, задающий правила и условия подражания другим, сам не подражает никому. Если и подражает, то *самому себе*. Хотя это подражание может быть наделено его уникальными возможностями как Мима, т. е. как такого творческого существа, которое подражает всем, не подражая никому. (Случайный ницшевский парафраз.) Вот это подражание самому себе и есть основа для понимания гения как воплощения чувственно-телесного и духовного единства, идеала существования — фигуры, возникающей на рубеже исторических эпох XVIII–XIX веков. Романтический гений нашел свое место в особой «касте» поклонников исключительно эстетической жизни, которая оказалась необходимым условием появления такого феномена социальной жизни, как денди. Будем считать, что *денди* — это *гений (идеал) существования*.

Имена тех, кого нам хотелось назвать гениями возвышенного (или философскими денди-гениями), давно известны — это С. Кьеркегор, Ш. Бодлер, Ф. Ницше, О. Уайльд, плеяда великих русских поэтов Серебряного века; для них собственная индивидуальность значила не меньше, чем их произведения. А еще точнее, под денди-гением я понимаю неотделимость творческого усилия от формы, в которой репрезентируется собственный опыт существования. Ибо *гений* — это такая поведенческая форма, которая, объявляя себя неподражаемой и уникальной, остается правилом, следовать которому невозможно, пока оно не будет упрощено, стандартизовано, и всякий, кто способен ее оценить и присвоить, сможет ею руководствоваться.

3.2. К философии дендизма

*Perinde ad cadaver*¹³⁶

Шарль Бодлер

Тема вкуса кажется доступной каждому (ведь все имеют вкус, о котором не спорят или спорят) и одновременно безнадежно архаичной, словно приходят давние образы, шумы и отголоски, вспоминаются «веретена» салона Анны Шерер (Л. Толстой), «остроумие» на приемах у герцогини Германтской (М. Пруст), портрет А. Блока работы К. Сомова, первые фильмы со сценами из «жизни высшего общества», приемы и рауты, позы и мысли западных и отечественных денди начала века... что-то из Бодлера, Оскара Уайльда или Дж. Браммелла,

фигуры Дягилева и Кузмина... русские красавицы и салоны модной одежды, императорские коллекции фарфора, Фаберже... А что сегодня? Падение вкуса? Или, напротив, быть может, его возрождение теми слоями общества, которые впервые после советского без-вкусия обрели новый чувственный опыт, — антропологически значимый сегодня переворот? Сомневаюсь. Вопрос, как мне кажется, неточно поставлен. Есть вкус или его нет? Вкус есть всегда, как всегда есть и отрицание именно этого вкуса. Ведь там, где вкус заявляет о себе наиболее агрессивно, он выходит за границу вкусового и становится антивкусом, а точнее, вызовом всему тому, что принято за стандарт общего чувства вкуса. Собственно, высокая мода — это вид китча, непрерывно возобновляемое безвкусие, т. е. вызов только что утвердившемуся образцу, его размывание и ослабление все новыми поступательно ритмически скользящими другими образцами. Странная, но слишком очевидная диалектика, — высокая мода отрицает саму себя; цель — опередить то, что ожидаемо; ожидаемое не должно состояться, оно уже состоялось... Но вот что интересно: высокая мода демонстрирует, весьма своеобразно, провокационную атаку на промышленный образец (магазины готового платья, например), который рассматривается ею как достижимый и идеальный Образец. Современное промышленное производство имеет ту же инновационную природу, правда, на выходе получаем несколько иные результаты.¹³⁷

Мода — это способность варьировать до бесконечности уже истощенный образец. «Мода — это разновидность уродства, столь невыносимая для нас, что мы вынуждены менять ее раз в полгода»¹³⁸. Именно поэтому она столь чувствительна к любой иллюзии обновления, ведь образец уже не может оказывать воздействие, которого от него ожидают, его замещают все новые и новые улучшения. Только когда их количество превысит допустимое число, он отменяется раз и навсегда (и даже возвращаясь вновь, он уже имеет мало общего с тем, чем он был когда-то). Поэтому и дендизм, и эстетизм викторианской эпохи объявляли войну моде, ибо претендовали на создание нового образца. О. Уайльд разрабатывает эстетику интерьера и объявляет возвращение к естественному покрою линий одежды, отражающих свободу тела. Ранее за сходными размышлениями мы застаем Э. По и Ш. Бодлера, Дж. Браммелл пишет «Историю одежды». Денди — это тот, кто помнит себя в каждое мгновение жизни, если угодно, он образцовая монада, нечто вроде *мнезического автомата*, об изобретении которого мечтал когда-то Лейбниц; он «может потратить на свой туалет хоть десять часов, но, одевшись, тут же забывает о нем. Дело других — замечать, как он хорошо одет»¹³⁹. Заучивает, перепроверяет, откладывает в памяти каждую складку или элемент одежды со всех возможных сторон, словно используя для этого оптику «чужого» взгляда. Итак, он знает себя с любой стороны и в каждой едва приметной детали одежды. Если мы говорим о том, что для денди так важен культ позы, точка неподвижного среди движения, то нельзя ли предположить, что одежда выполняет определенную мнезическую функцию? Может быть, она и есть наипервейшая помощница памяти. Необходимо разметить все: походку, жесты, поклоны и наклоны, повороты, и все это становится видимым лишь благодаря одежде, а не само по себе. Голый человек не способен создать позу. А что значит создать позу? Это значит преобразовать свой телесный образ в иной, порой совершенно не связанный с естественным, прирожденным. Поза конструирует новый образ тела, не одетого, а вообще тела. Естественное преобразуется в новое искусно сконструированное существо, вот это существо мы и можем назвать мнезическим автоматом. Нет никакого внутреннего, что не нашло бы свое место во внешнем. В одном из рассуждений Лейбниц пытается сравнить человеческий разум с темной комнатой, покрытой складками из эластичного и гибкого материала. Причем полотно, состоящее из складок, представляет собой мембрану, откликающуюся на внешние воздействия и запечатлевающую их в виде складок, оно то сокращается, то расширяется. Но если мода создает набор общепринятых и необходимых поз, поддерживаемых, я бы даже сказал, конструируемых посредством одежды, то мода индивидуальная (которую можно отнести прежде всего к образам дендизма, складывавшегося в достаточно стойкую традицию аристократически-салонного героизма на протяжении XVII–XIX веков), естественно, всем обязана неповторимости и уникальности отдельной позы. Но главное, что сразу же нужно отметить, — понимание одежды, внешнего покрова совершенно меняется по сравнению с Ренессансом и даже с барокко: теперь одежда не то, что прилагается к телу, не его дополнение, необходимое, но отделимое и вторичное по отношению к телу обнаженному, оцениваемому соответствующим образцом античной позы. Теперь тело и одежда, которая его

окутывает, неразличимы. Поза денди неотделима от его костюма. Следующий аспект — полная экс-позиция тела, его отражаемость. Поза — это уже положение тела полностью отраженного. Другими словами, нет ничего в одежде, что не имело бы своего значения и строго определенного места. Зеркальная механика соответствует постоянному поиску новизны и оригинальности позы, что, в свою очередь, ведет к обновлению образа одежды. Одежда — неперемное условие полной экс-позиции, т. е. парада поз. Репрезентация, став самостоятельной ценностью в одежде, по сути дела, устраняет отношение к телу или, во всяком случае, создает его столь необычные дополнительные измерения, которые с ним несопоставимы. Одевание денди — маленькая энциклопедия или, если угодно, маленький театр памяти.

Но что понимать под отражаемостью? Отражаемость — род ре-флексии, re-flectio, или способности индивида воспринять свой образ целиком и во всех мельчайших деталях, который впоследствии должен стать чем-то вроде истинного «я». Вот эта полная отражаемость, владение собой и есть та ступень, которой стремится во что бы то ни стало достичь эстетизм позы. Обрести высшее «я». Стать героем, почти богом, продемонстрировать себя в том возможном совершенстве позы, которая отменяет все другие, — вот цель, которой можно посвятить жизнь. Первая заповедь дендизма: «одежда не должна привлекать внимание» — указывает на неотделенность одежды от тела: не одежда должна конструировать тело, а тело должно делать себя одеждой. Ношение одежды есть искусство, которое придает одежде естественность второй кожи... Одежда — не покров, а само тело, истинная плоть (т. е. плоть, наконец-то обретшая свое выражение). Прилегание одежд друг к другу и создает иллюзию непрерывности, и чем оно плотнее, тем легче достигается эффект струения, скольжения, легкости (и любой подобный)¹⁴⁰.

Денди — это совершенный человек современности. Денди — экзистенциальная форма для художника.

Денди — это антивкус или мера вкуса? Кант отвечал на этот вопрос следующим образом: Вкус, как и способность суждения вообще, есть дисциплина (или воспитание) гения, которая очень подрезает ему крылья и делает его благонравным или благовоспитанным; в то же время вкус руководит им, [показывая], куда и как далеко он может идти, оставаясь при этом целесообразным; и так как вкус вносит ясность и порядок в полноту мыслей, то он делает идеи устойчивыми, способными вызывать длительное и всеобщее одобрение, быть преемницами других [идей] и постоянно развивать культуру. Если, следовательно, при столкновении этих двух свойств в каком-либо произведении надо чем-нибудь пожертвовать, то жертва, скорее, должна быть принесена со стороны гения; и способность суждения, которая в делах изящного искусства высказывается исходя из своих принципов, допустит скорее ограничение свободы и богатства способности воображения, чем ограничение рассудка¹⁴¹.

Денди — против сообщества, для общества он чудной и чужак или, напротив, законодатель образца для подражания, но такой, который существует в качестве образца только для себя. Денди живет только в своем времени.

Фигура денди (или фигура модницы) появляется как раз из этой новой метафизики одежды. С того момента, как было утрачено так называемое внутреннее («ядро»), которое противопоставлялось внешнему (выражению), различие между внутренним и внешним потеряло всякий смысл (практическую ценность). С этим связана идея лейбницевского пре-формизма: самое глубинное, внутреннее всегда пре-формировано, т. е. обладает своей формой, защитной оболочкой, которая его выражает. Пре-формирование — это совокупность переходов от одной формы к другой в диапазоне свертывания/развертывания определенных качеств («оболочек»). То, что Лейбниц называл простой монадой, есть идея Бога, сама же монада этой идеей не обладает, она лишь ее выражение. Поэтому всякое выражение всегда влечет за собой оправдание выраженного. То, что выражает себя, может выразить себя только так, как оно себя выражает, не иначе, ни хорошо, ни плохо, но всегда совершенно.

Дома моделей (от кутюр) — не только салоны, но и своеобразные лаборатории «изысканного» вкуса. Они наследовали и наследуют всем тем привычкам жить, что были характерны для элитных слоев общества, наиболее подготовленных в искусстве

непроизводительного потребления (роскоши), естественно, самых влиятельных и богатых [142](#). Подиум — не только театр и представление, но и место для упражнений по развитию вкуса, но не наперекор, а параллельно массовым стандартизованным утилитарным (инструментальным) образцам культурной индустрии (моды, понимаемой в самом широком смысле). Однако суждение вкуса здесь вырабатывается согласно старому принципу: только очень дорогое прекрасно (престижно). Или дорого то, на что затрачено столько же усилий, сколько требует высококачественное произведение искусства. Заметно, может быть, невиданное прежде расслоение рынков потребления: локальных и замкнутых рынков роскоши и рынков массового потребления. Модное для очень богатых, стандартное для бедных. Техне — «ручная выделка изделия» — подавляется стандартизованной вещью, копия вытесняет оригинал, а упражнение во вкусе вытесняется нормативной оценкой. То, чему подражает основная масса сейчас, уже не модное, мода претендует на абсолютно новейшее, что происходит не сегодня и не завтра, а послезавтра... и всегда. А за это нужно платить, и много... Мода претендует на управление временем, которое еще не наступило, и она готова его опередить (во всяком случае, нас уверяют в этом...). Время новейшего — это минимальное время будущего в культуре всегда бывшего, повторяемого, себе равного. Новейшее вытесняется самым новейшим. Старое, уже бывшее, и только что случившееся подвергаются почти мгновенному оттеснению, они стираются, но так, чтобы их не забыть, чтобы они были всегда под рукой. Новое как «вот это», как бельмо, как зияние (Т. В. Адорно), и сколько ни заполняй, оно только ярче... зияет. Новое — не предмет новейшего, но форма бытия вещей.

Индустрия моды, доказывая ее полезность обществу — как неперемного условия развития промышленного производства, как зрелища-праздника и лаборатории вкуса, — стремится узаконить чистое удовольствие как высшую цель жизни (созерцания). Мода заставляет потреблять саму жизнь. Высокая мода стремительно воспроизводит всевозможные эффекты бесполезной траты, ибо такова природа удовольствия. Удовольствие тем сильнее, чем менее оно ощущается чем-то или кому-то обязанным. Правда, если мы эту бесполезность понимаем в духе кантовской апории: нравится ведь то, что просто нравится, без всякой цели, причины и понятия. Бесполезно? Но поэтому и нравится. Дорогая вещь — то, что нравится само по себе. Но так ли это? Или, точнее, только ли это? Нет, конечно. Владеть роскошью — это престиж, ранг, выделенность, дистанция, могущество. Но сегодня роскошь — уже не роскошь. Массовое и серийное производство индивидуализируется и с успехом замещает собой произведение «ручной выделки». Некогда труд (напряжение, усилие и пр.) выступал как неперемного условие преодоления редкости (нехватки необходимых благ). Нынче трудовая этика уже ничего не определяет в западных постиндустриальных обществах (даже протестантской ориентации). Упразднен «трудовой» статус редкости. Вкус здесь не столько развивается и воспитывается, сколько прилагается к товару, становится качеством количественно управляемым. Недаром Ив Сен-Лоран продает свою марку (бренд) (за 1 миллиард долларов), и десятки тысяч моделей готового платья выходят в продажу под именем Сен-Лорана, но он, этот грустный и очень богатый денди, уже не способен на протест.

3.3. Вкус и знаки. Теория сноба. М. Пруст

Вкус у художника был утончен и требователен как в области дамских туалетов, так и в области меблировки яхт.

М. Пруст

Не может ли произведение М. Пруста «В поисках утраченного времени» быть представлено как великая лаборатория вкуса? Не найдем ли мы там все, что нам нужно: не только правила и законы, но и сопутствующий им ряд упражнений, развивающих чувство вкуса? Научение способности суждений вкуса? С чего начинаются «Поиски» — с самого настоящего вкушения плоти. Ритуала евхаристии: вкушения маленького пирожного «la petite madeleine». Вкус как процесс вкушения. Созерцать — это вкушать, наслаждаться, пара *contemplatio* — *delectatio*. Прустовский субъект — созерцающий/вкушающий, но прежде — вспоминающий. Утонченный вкус содержит в себе некие мельчайшие корпускулы еще не опознанных вкусовых различий, тем не менее ощущаемых. Вкусовое — это сближение с притягивающим к себе объектом, который собираются вкушить. Повсюду в романах Пруста вспышки вкусовых эффектов, которые

захватывают собой весь горизонт чувственного опыта. Итак, вкус — это не оценка, данная заранее по скрытому шаблону или образцу, а непосредственный индивидуальный физический контакт с избранным объектом. Вкус во вкушаемом, точнее, в различиях вкусовых оттенков вкушаемого. Объект вкушения распадается, так расширяется поле развертывающихся во все стороны различий. Нет вкуса до вкушения, вкус эстетический появляется позже, уже как интеллектуальная реакция на установленное различие, ведь суть все-таки в том, чтобы каждый раз получать удовольствие, т. е. чувствовать различие. Различать, следовательно, — получать интеллектуальное удовольствие, но различать — это также и потреблять. Потребляется лишь то, что различено и различается, т. е. что делится, умножается тем, что в нем различается. Различается иногда нечто мельчайшее, едва заметное, но настолько существенное, что позволяет благодаря этой мельчайшей зацепке в различии качеств созерцаемого объекта оценить произведение искусства, которое он представляет. Деталь не определяет целое, но составляет, т. е. существует как самостоятельная корпускула, «атом» вкусового переживания. Целое составляется из «вкусовых» деталей.

Собственно, вкус — это не *что*, а *как* и *с кем*. Вкус — чувство и предистальное, и дистальное, причем последнее определяет первое.

Человек воспоминания (у Пруста это даже и не человек, а некое существо) — тот, кто не считает себя виновным и только благодаря этому может вспоминать, не пугаясь случайности воспоминаний, т. е. их известной способности удерживать вину и прошлые страдания, и в этом смысле он более не является моральным субъектом. Теперь же, когда Пруст стал этим уникальным наблюдателем (описателем нравов), он ощущает себя исключительно физическим существом, не различающим ни добра, ни зла, и это существо бессмертно, множественно, как и те физические материальные события, которые связываются им в единую ткань «Поисков». Воспоминания — это маленькие окошечки памяти, сквозь которые, словно под напором неведомых сил, врывается к нам прошлое, заполняя собой мгновение настоящего. Явление воспоминания — не заслуга того, кто вспоминает. И только наличие особого материального носителя информации, располагающегося вне времени и пространства, в состоянии обеспечить связь прошлого и настоящего в любое из мгновений жизни. И Пруст находит его: первичный чувственный слой, состоящий из частичек вкуса и запаха, предындивидуальный и внесубъектный, является основным носителем всего груза воспоминаний. Первоначало «Поисков» погружено в физическую материю вспоминаемого, в дообразное, хаотическое, частичное, но только приняв все это, можно надеяться, что прошлое будет воссоздано: «...когда от далекого прошлого ничего уже не осталось, когда живые существа перемерли и вещи разрушились, только запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невещественные, более стойкие, более надежные, долго еще, подобно душе умерших, напоминают о себе, надеются, ждут, и они, эти еле ощутимые крохотки, среди развалин несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминаний»¹⁴³. Вкус и запах — частички материи, в то же время они спиритуальны и невещественны, «внетелесны»; благодаря им возможно возникновение единства прошлого и настоящего, и как только это единство возникает, обретая необычную власть над памятью, оно выскальзывает из времени, дематериализуется в идею произведения искусства. Эстетическую идею сущности прекрасного.

След интерпретируется в качестве живой частицы, но частицы, расколотой пополам временем воспоминания: одна часть пребывает в прошлом, а другая — в настоящем. Как может моя память обрести силу воспоминания и на какой основе может быть организован союз двух моментов единого события? Если я вспоминаю, то не потому, что имею возможность воображать прошлое как мне угодно. Нет, все настоящее неотделимо от всего прошлого, они друг в друге и рядом. В отличие от человеческого локального присутствия след имеет полное присутствие, он и есть само Бытие, поскольку он есть чистая трансценденция. Об этом хорошо пишет Э. Левинас, давая следу исчерпывающую характеристику: он есть знамение, свидетельствующее о присутствии Иного. Но тогда, когда след интерпретируется как полностью завершённое Прошлое, мы тут же вводим символ смерти, который оказывается первоначальным условием всякого нестираемого следа. На чем же настаивает Пруст? Он указывает на то чувственное единство, на тот психотелесный слой, который принадлежит не памяти, а воспоминанию, без которого было бы невозможно обретение утраченного времени.

Оставленный след — обманка, ложное обманчивое расщепление человеческой жизни или, быть может, просто знак смерти. Стираемый след говорит о том, что мы — в прижизненном архиве, но тот след, который мы уже стереть не в силах, говорит нам, что мы теперь в архиве *post mortem* (он указывает на него). Следы различаются, их, вероятно, нужно отличать от тех мнемонических знаков, которыми уже пользовался Руссо в «Исповеди». Вспоминая, мы тем самым преодолеваем эту вечную покорность времени и его прошлым «мертвым следам». Вкус, запах, касание, поворот тела — вот это нейтральное Бытие, где время останавливается, как будто соединяются два конца электрической цепи со знаками минус и плюс, последующее замыкание дает вспышку воспоминания, которое позволяет восстанавливать время переживания по всей цепи жизни. Таким образом, не след есть вспышка, а по крайней мере две следовые частицы: одна — прошлого, другая — настоящего, сталкиваясь и взаимно нейтрализуя друг друга, образуют длительность блаженного видения... И этому предшествует постоянная борьба с расколом следа на две части, который и делает безнадежно мертвым прошлое, а настоящее — слишком шатким, эфемерным и ускользающим от собственных мгновений. Частицы «запаха» и «вкуса», будучи только знаками скрытой полноты бытия, не следы, а лишь необходимое условие вневременной психотелесной связи череды событий, уходящих в прошлое безвозвратно, и настоящего, теряющего без них опору и силу утверждения...

Почему так настойчиво использует Пруст принцип замедления времени, замораживания, остановки и т. п.? Это дает возможность оценки в пределах чувственной достижимости, и чем мы ближе, тем более способны совершить обзор предмета медленнее, осторожнее и тем выше ценится отношение прошлого опыта к настоящему и настоящее определяется из тех возможностей, которые дает прошлое в качестве абсолютного резерва времени. Принцип *ritardando* (отступления назад). Почему так интересен Пруст? Да потому, что это чистый эксперимент по трансформации жизни (первоначальных ощущений, переживаний, «вспышек») в произведение искусства. Повествование разворачивается ради преобразования «сырого», «чисто материального», еще «варварского» ощущения в форму произведения. Произведение искусства уже есть оценка первоначального вкусового впечатления, который преддан, скрыт в глубине его формы. Выработка, практически эталонное чувство вкуса (суждений вкуса). И обратно, когда произведение искусства вторым ходом подтверждает себя первоначальным ощущением. Полная обратимость сцепки ощущение — след — переживание, отсюда повторение, циркулярность и ритм. Ощущение переходит в образ, который переходит в произведение искусства, а произведение искусства, дробясь на образы, переходит в переживания. Удовольствие, но от чего? От переживания ощущения или от его преобразования в культурную форму высокохудожественного созерцания. Или, наоборот, от преобразования упомянутого образца в случайность потока ощущений. Следовательно, воспоминание при всей его разрушительности есть операция сличения некоего фрагмента жизненного опыта с тем образцом прежнего переживания, которое состоялось и по случаю дает возможность объяснить в терминах удовольствия новое ощущение. И поскольку момент возвращения к образцу случаен, то часто оно внезапно и сокрушительно, иногда это просто шок...

Отношение к прошлому опыту, т. е. к устойчивому образцу, и его отношение с феноменами настоящего — отношение экспертное. Однако общество отказывается пользоваться правилами вкуса, установленными для него экспертами и знатоками. Взаимодействие экспертизы с феноменологией повседневного и эстетического опыта крайне ослаблено. Как принимается решение? Принимая решение, эксперт обращает его к ближайшему будущему (тактические компоненты в игре с будущим), тем самым проектирует настоящее с точки зрения будущего, т. е. будущее в качестве проекта структурирует момент настоящего. Отсюда нарастающее убыстрение времени, необходимого для принятия решения. Стратегические аспекты использования времени не столь существенны, когда оценка настоящего исходит не из ближайшего будущего, а из статических моментов прошлого, «преданных» настоящему. Прошлое структурирует настоящее как момент будущего, и тем самым осуществляется иная стратегическая игра: игра повторений. Прошлое вступает в настоящее на правах будущего — вот это и есть стратегия оценки. Оценивающая инстанция формирует оценку, да и сам предмет оценки. Выработка или воспитание вкуса — это стратегическая игра, определяющая все наше отношение к эстетическим формам жизни в горизонте времени: избегать того, что не нравится,

и стремиться к тому, что нравится, — это избегать жизни, лишенной образцов. Время избегания (запаздывания/замедления) и есть время свободное или праздное. Время именно тех, кто постигает прекрасное с точки зрения суждений (рефлексий) вкуса.

Сноб — это ложный денди, двойник.

Вероятно, фигуру сноба можно было бы расположить на границе между экспертным знанием и общим характером эстетической потребности. Именно снобы, а на самом деле узкий кружок верных, или клуб фанов футбольного клуба, или тайное сообщество («узкий круг избранных»), или восторженных поклонников поп-звезды, устанавливающих круглосуточный график дежурства перед ее домом, выполняют важную маркетинговую функцию, давая артисту (художнику или определенному произведению искусства) ощущение широкого признания публикой его заслуг. «Конечно, снобизм, который позволяет считать разумным только то, что освящено признанием...»¹⁴⁴. Потребляется только редкое и уникальное (и все соразмеряется с определенным стоимостным эквивалентом). Круг того, что потребляется, описывается достаточно строго и в определенных границах. Среда, по преимуществу снобистская, является питательной основой распространения фикций чистого потребления. Ибо лишь сноб в силах создать симулятивные практики потребления, которые невыполнимы в действительности, но, поддерживая иллюзию выполнения полного набора ритуальных жестов, он, в сущности, охраняет произведение искусства. Именно тайна произведения охраняется группками снобов. Собственно, сноб ничего не потребляет, поскольку его зависимость от знатоков слишком высока, он потребляет уже потребленное, скорее знаки потребления, но сам в потреблении знатока участвовать не может. Он имитирует поведение знатока, но эта имитация слишком демонстративна и слишком не заинтересована в самом предмете, поэтому ее так легко разоблачить. Сноб, отрицающий снобизм, не случайность или парадокс, а правило. Снобы — лоббисты прекрасного. Отсутствующего экономического субъекта у Пруста, вероятно, замещает сноб. Он и есть потребитель, но приходящий со стороны массовой культуры. Снобизм как явление был возможен лишь до эпохи массового общества (массового потребления). Надо признать, что Пруст-рассказчик — это чистый сноб. Итак, три типа потребителей произведений искусства: знатоки (вкус), любители (деньги) и снобы (охранение). Круг знатоков формирует то, что называется ценностью (хотя она может и не совпадать с реальной рыночной ценой, опережать ее или отставать от нее). Подделка фигурирует как полноценный товар, который компенсирует недостаточность предложений со стороны рынка потребителю. Почти 40 процентов произведений мирового искусства, находящихся в рыночном обращении, — подделки. Первоначальность произведения должна быть признана. В признание входит ее социальная маркировка посредством активного (снобного) сообщества. Снобами в «Поисках» являются все, а не только Легранден или герцогиня Германтская. Особый класс, чьи основания в культуре и, шире, в социуме никак не определены, класс стагнирующий и фактически умирающий создает для себя эстетику существования, которая противостоит нарождающейся массовой культуре, еще слишком зависимой от нее в выработке общего чувства оценки. Наука (об искусстве) — тайное сообщество знатоков и экспертов, которые стремятся продать свое специальное знание на том же рынке, где фабрикуется стандартный набор «вещей», которым придана высшая культурная ценность; они руководят движением (развитием) страстей — подлинное и неподлинное. Снобизм, кстати, следует понимать не как эпизодическое, но как тотальное проявление всех модальностей искусства жить: замещая собой искусство жизни, оно представляет себя как нечто высшее по отношению к последнему. Двойственность снобистского жеста, ориентированного на Другого ради консолидации внутреннего единства группы. Другой есть объект снобистского жеста, которым его соблазняют, привлекают и тем самым включают в круг (посвященных). Снобизм — вот истинный объект наблюдения нравов того общества, к которому принадлежишь сам. Наблюдатель — Марсель-рассказчик — сам порядочный сноб, раз оценивает поведение других людей только с точки зрения их умения казаться тем, чем они на самом деле не являются. Но они таковы, каковыми кажутся, и за их внешними проявлениями не стоит ничего внутреннего, они словно не имеют «страдающей, чувствующей души», и это делает их снобами. Но ведь это неверно, поскольку таких людей, чьи нормы поведения определялись бы только внешними проявлениями, нет. На языке категорий экономического поведения эта позиция может быть означена как позиция чистого потребителя. Нельзя ли

увидеть все романы «Поисков» через категорию чистого потребления, т. е. потребления, которое никаким образом не связано с производством? Ведь персонажи Пруста — паразиты чистого потребления, они ничего не производят, «не сеют и не жнут», но при этом их благополучное существование указывает на отношение к богатству и знатности (то ли по происхождению, то ли ввиду случайного обогащения). Богатство — самый массивный, но и самый скрытый знак этого существования; оно и скрыто, и слишком бросается в глаза, образуя видимый-невидимый фон, на котором только и могут разворачиваться образцы такого рода расточительного или демонстративного потребления (Т. Веблен). Однако следует заметить, что чистое потребление здесь сводится к созерцанию, созерцаемое не разрушается в акте восприятия, напротив, наделяется новыми качествами, которые образуют, пускай причудливо и случайно, истинную эстетическую ценность. Потребляется в эстетическом объекте не то, что стало образцом, а именно то, что позволяет признать нечто — объект или вещь — за образец: какая-то незначимая черта, «обрывок», световой блик, трещина, случайная гармония звуков, «три колокольных шпиля», «щербатость камня» и т. п.

Объект прошлого есть ваза закрытая, vase clos, иначе говоря, это емкость, которая заполняется, но не просто заполняется, а заполненное хранится где-то на различных глубинах нашей психической жизни (прожитой). Все наше прошлое похоже на этот странный колумбарий, и видимый, и невидимый, архив чувственно-сверхчувственных «эйдосов», имеющий шанс превратить монотонность проходящих мгновений жизни в чудо. Сверх того, я отметил мимоходом, что отличия, разнящие между собой реальные впечатления (эти отличия свидетельствуют, что однородная картина не имеет никакого отношения к жизни), вероятно, объясняются тем, что даже незначительное слово, сказанное нами в какой-либо момент нашей жизни, и самые незначимые поступки окружены и несут отпечаток вещей, логически из них не выводимых — потому что они отделены от этих вещей интеллектом, для функционирования которого ничего не дают, — но и поступок, и простейшее ощущение (будь то розовый вечерний блик на покрытой цветами стене сельского ресторана, чувство голода, желание женщины, наслаждение роскошью, будь то голубые волюты утреннего моря, объявшаго музыкальные фразы, слегка выглядывающие из него, как плечи ундин) заперты в них — словно в тысяче закупоренных ваз, каждая из которых наполнена совершенно несходными цветами, запахами, температурой; не считая того, что эти вазы расставлены по всей высоте наших лет, во время которых мы безостановочно меняемся, душой или мыслью, они занимают разные высоты, и мы чувствуем, что только воздух и разнится. Правда, эти-то изменения неощутимы для нас; но между внезапно всплывшим воспоминанием и нашим сегодняшним состоянием (как и между двумя воспоминаниями о разных временах, местах, часах) расстояние таково, даже если не принимать во внимание их неповторимость, что они не соотносимы. И они никогда не смогут слиться воедино, если память благодаря забвению не протянет меж ними какой-либо нити, не свяжет себя некой цепочкой с настоящей минутой, если она покоится на своем месте, в своих годах, если она сохранила свою удаленность, свое одиночество в овраге какой-нибудь долины, на вершинном пике; тогда память внезапно наполнит новым воздухом наши легкие, это будет воздух, которым мы уже дышали когда-то, это чистейший воздух, который поэтам не удастся ощутить в Раю, последний не приведет нас к тому же глубокому обновлению, потому что над этим чувством властен только тот воздух, которым мы уже дышали, — ибо настоящий рай суть потерянный рай [145](#).

Опыт, с которым мы имеем дело в повседневном переживании, есть опыт движения бесчисленных частиц ощущений (впечатлений), которыми мы просто-таки атакуемы, ибо предметы воздействуют на нас только теми сторонами, которыми только и могут воздействовать, и воздействуют настолько глубоко и интенсивно, насколько бомбардирующая наш чувствительный слой восприятия частица способна проникнуть намного дальше экрана отражения, не отразиться, а внедриться в его поверхность, разорвать ее, словно намагниченная своим будущим столкновением с другой, отрицательно заряженной частицей, обретающейся в Прошлом (в прошедшем времени вещей, событий, слов). Итак, пересечение маршрутов и обмен «качествами/пределами», причем место одного предмета теперь занимает другой, ему противопоставляемый. Обмен «качествами», но за счет не их нейтрализации, а, наоборот,

вскипающей силы столкновения. Вспышка есть условие нового, обновляющего оба предмета видения. Творческий акт — рождение новой реальности.

Грандиозность замысла Пруста — создать практическую науку об удовольствии, великую экономию удовольствий. Есть удовольствия, которые следуют за предшествующим состоянием удовольствия, позитивные, и есть удовольствия, которые испытываются в силу ослабления боли и муки, негативные. Высшая эстетика удовольствий, которую пропагандирует Пруст, определяется из позитивной оценки удовольствия. Такого рода патрицианская эстетика удовольствия и должна быть признана в качестве основной модели прустовской теории потребления. Все, что не может послужить получению удовольствия, обречено не существовать. Такого рода эстетическое сознание необходимо чистому потребителю, ибо им определяется его общественный статус. Все вокруг, что так или иначе может служить поводом или объектом удовольствия, относится к чистому потреблению. Оно чистое только потому, что потребляется не столько сам объект в его практической функции, сколько удовольствие от него. Именно поэтому в обычном стандартном или массовом потреблении не может быть случайных объектов. Они все уже предуготовлены к потреблению и потребляются так, как должно, их потребление и способ уже известны. И он потребляется полностью, если его эстетическое и существует, то оно все же остается в пределах некоторого весьма ограниченного выбора. Эстетическое предстает в качестве нового, а новое — в качестве новейшего.

Мы подошли к столу и обнаружили там необычайную вереницу блюд, являвших собой шедевр искусства по изготовлению фарфора, эти — любителя которых услажденное внимание поглощало неприятнейшую художественную болтовню во время нежнейшей пищи — тарелки Юн-Чина с оранжевыми краями, голубоватой наполненностью слегка привядшего речного ириса, с зарей, перечеркнутой, — вот уж украска, — стаями зимородков и журавлей, с зарей в тех же утренних тонах, что ежедневно смотрят в очи бульвару Монморанси, будя меня, — саксонские тарелки, исполненные изящной слащавости, в расслабленности, анемии роз, обращенных в фиолет, в красно-лиловый раскромсанности тюльпана, в рококо гвоздик и незабудок; севрские тарелки, обрешеченные тонкой гильошировкой белых желобков с золотой мутовкой и завязывающейся на тестовой плоскости дна изящной выпуклостью золотой ленты; наконец, все это серебро, где струятся люсьенские мирты, которые признала бы Дюбарри. И что, должно быть, не менее ценно, это ни с чем не сравнимое качество подаваемых блюд — пища состряпана искусно в лучшем парижском духе, необходимо сказать — просто восхитительна, такого не встретишь на самых изысканных ужинах, она напомнила мне об искусстве некоторых поваров в Жан д'Ор. Взять хотя бы гусиную печенку, не имеющую никакого отношения к тому безвкусному месиву, которое обычно под этим названием подают; я знаю не так уж много мест, где обыкновенный картофельный салат имел бы хрусткость японских пуговиц слоновой кости и матовость костяных ложек, которыми китайки поливают водой только что пойманную рыбу. В венецианском стекле предо мною — роскошная красная бижутерия, необычайное леовийское, приобретенное по случаю на распродаже у г-на Монталиве, оно — забава для воображения глаза и даже, не побоюсь сказать, для воображения того, что называлось некогда глоткой — при виде подаваемого калкана, который ничуть не похож на тех издавших виды калканов, что подаются к самым роскошным столам, отчего их затянувшееся путешествие оказывается запечатленным проступившими на их спинах костями; не такого калкана, какого подают в том липком тесте, что под названием «белый соус» готовят шеф-повара в известных домах, но такого, какой может явиться лишь под настоящим белым соусом, изготовленным на масле по пять франков за фунт; следить, как подают калкана на прекрасном блюде Чин-Хона, пронизанном пурпурными царапинами солнца, заходящего над морем, где сквозит веселая навигация стайки лангустов, в столь необычно исполненных шероховатостях, что кажется, будто они были процарапаны на панцирях вживую; блюде, на краю которого нарисовано, как юный китаец ловит на удочку рыбу с восхитительным перламутрово-блестящим, цвета серебрястой лазури животом¹⁴⁶.

Потреблять на языке политической экономии относится как будто к производству, нечто производится для того, чтобы оно было потреблено. Но сама структура акта потребления не вскрывается в этой базовой экономии, скорее ее надо сначала просмотреть на уровне структуры соотношения первоначальных принципов существования. Известна оппозиция между «быть» и

«обладать». Быть — это не обладать, или обладать — это не быть. Сам акт обладания есть условие существования, я обладаю, следовательно, я существую. Обладание предполагает более изначальное существование, которое полностью определяется обладанием, если только мы не дифференцируем самообладание. Обладание субъективно, а вот существование, само значение *быть*, десубъективно. Быть не значит обладать, но обладать значит уже быть. Второе надстраивается над первым как символ индивидуации.

Деление на вкусовые «я». Есть некое существо (*un être*), эго-существо или такое преобразование природы самого рассказчика, которое позволяет ему попадать во вневременные ниши и там наслаждаться чистым видением книги (совершенным произведением). И это существо нечеловеческое, т. е. оно не принадлежит собственному времени, это существо, которое Пруст называет подлинным «я», живет в тех, кто стремится его обрести или готов на все, чтобы им овладеть. Но самое поразительное, что вся материя воспоминания совершенно отделена, я бы даже сказал, демаркирована по границе, отделяющей удовольствие воспоминания (радость, блаженство, наслаждение и т. п.) от того, что вспоминается. Порой это кажется совершенно невероятным, когда буквально каждое движение в настоящем создает вокруг себя круг, завихрение поднимающихся частичек-ощущений, которые, как оказывается, сразу же — одним мгновением — связывают нас с прошлым и в конце концов в зависимости от интенсивности воспоминания освобождают нас для созерцания картин идеального Времени. И все-таки как отнестись к этому нескончаемо возникающему существу этих ощущений? Рефлексивный, метафизический план Пруста помогает в этом расследовании. Ощущение соотносится с тем именно существом, которое рождается именно для восприятия именно этого ощущения. Вся протяженность чувствования, которую мы называем жизнью, или прижизненным архивом, Прустом определяется из этих бесконечных серий существ — ощущений — воспоминаний. Есть след, но след есть и возможен только в момент своего стирания, т. е. он воспринимается в качестве следа, когда динамизирует множество других следов, исчезая в них безвозвратно. И это мельчайшее существо Пруст называет малым Я, т. е. за ним есть какая-то вечная обреченность исчезновения и гибели. Эти малые Я, эти существа вкуса, взгляда, шага, жеста, позы — существа, что сопровождают все ощущения, словно без них нельзя вообще ничего воспринять от имени единственного и единого Я. Есть только малые я-ощущения, из которых не извлечь бесконечно большого Я, которое разом, подобно божеству, охватило бы все, что уже есть, было и будет. Следовательно, это натуральное Я, скрыто образующее мельчайшее Эго всевозможных ощущений, не принадлежит картезианской Я-конструкции. Достаточно ли будет привести свидетельства этой Я-функции? Достаточно ли будет определить это существо в каких-то границах, а то оно и так пугает своей бесконечной повторяемостью и вездесущностью, словно «Поиски» только и нужны для того, чтобы опознать все «существа», какие только вам попадаются, и соотнести их с вымышленными персонажами, а соотнести — значит наделить последних душой?.. Итак, «существо» — это душа. «Поиски» — это комедия душ. А что же душа? Не мельчайшая ли это форма для сохранения ощущений жизни? Ведь ощущение не только воспринимается, но и принимает постоянную форму души, т. е. существо, которое живет ощущениями, есть некая форма, в которую заключают ощущения, которые будут принадлежать только ей одной. Еще шаг. Как же сообщаются эти существа, если те ощущения, которые они в себе сохраняют, не могут быть транслированы, переданы или смешаны с другими пакетами ощущений? Форма эта, безусловно, закрытая. Может быть, если перечитать тезисы «Монадологии» Лейбница, мы найдем опору. Если это форма монады, то тогда совершенно понятно, что эта форма закрыта, также понятно, что монада «без окон и дверей», т. е. коммуникация, возможна не на основе событийного порядка ощущений, а только на том уровне, где, преломляясь определенным образом, два ощущения вступают в единое время. Чистое Время равно Трансценденции.

4. Логика падения. Политика эстетического в эпоху постмодерна

4.1. Определить возвышенное. Семейство терминов

Дальнейший переход проблематики возвышенного от Канта к Шиллеру, а далее к Шлегелю, Гегелю и Шеллингу свидетельствует о том, насколько представление о том, что такое

возвышенное, изменяется не только в силу специфики каждой из философских систем, но и исторически. Изменяется вне зависимости от интерпретации, данной ему той или иной философской системой. Понятие возвышенного то почти утрачивает свой объект, то возвращает его себе, но и само постоянно меняется, хотя в системе так называемого общего чувства все остается по-прежнему. Соотношение прекрасного/возвышенного каждый раз определяется в границах исторического промежутка, который и есть временная форма общего чувства, имеющая вербальный и фигуративный план, материю (ощущения). Шеллинг исследует возвышенное, разбирая на фоне изначального опыта, мифологического, в основном античные памятники. Для него возвышенное рождается из бесформенного и в бесформенное уходит. А что такое бесформенное? Это и есть стихия, бушующая перед тобой, непосредственный контакт («встреча один на один») с Природой:

Хаос — основное созерцание возвышенного; ведь даже массу, слишком огромную для нашего чувственного созерцания, или сумму слепых сил, слишком мощную для наших физических возможностей, мы воспринимаем в созерцании только как хаос, и лишь постольку хаос становится для нас символом бесконечного.

Абсолютная бесформенность есть именно высшая, абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным, не будучи затронутым его границами.¹⁴⁷

Можно говорить о том, что понятие возвышенного перешло свой предел и теперь уже не соответствует никакому эстетическому или общечеловеческому чувствованию. Если возвышенного просто нет, как нет природно-прекрасного, то как мы собираемся выводить первое из второго? Так возникает «историческая» сериальность понятий возвышенного, словно по одной цепи пробегает электрический разряд. Всегда — полюса (противоположно заряженные) создающих внутреннее напряжение пар: несовместимо крайнее разрешается взрывным образом, минуя всякое опосредование. Не можем ли мы в таком случае формализовать «динамическую картинку» исторической логики возвышенного? В этом все-таки есть что-то странное, когда мы говорим о возвышенных предметах или о высоком чувстве возвышенного, которое переживаем. Возвышенное — или оно — там, в объекте, или тут, в субъекте? Где же его место, или вся проблема вообще неверно сформулирована?



Вкус, естественно, определяется через меры удовольствия/неудовольствия. Причем неудовольствие играет роль инструмента различия и принадлежит не самому материальному вкусу, а суждениям вкуса. Две другие вершины занимают соответственно прекрасное и возвышенное, но их взаимодействие или «соединение» в границах произведения искусства может быть представлено через чувство страха как общего чувства. Произведение искусства в той мере прекрасно, в какой оно способно усмирить чувство страха, эстетически освоить его как свой наиболее ценный психический материал. За прекрасным и возвышенным мы располагаем те понятия, которым мы приписываем совокупности образов, относимых нами к оппозиции природы — культуры, вводя принципиальное различие между одними и другими. То, что устанавливает условия взаимодействия между природой и культурой, относимо к истории. Однако в границах исторической совокупности представлений природа перестает быть только природой, а культура — только культурой. Поэтому только благодаря такой аналитике мы способны отличать явления культуры от того, что не является культурой, а явления природы от того, что не является природой. Причем мы понимаем под явлениями природы условия, открывающие нам доступ к Реальности. Действительно, представим себе взаимодействие вкуса и прекрасного/возвышенного, но в историческом смещении их по отношению друг к другу (а

ведь они каждый раз меняют свои позиции, так через них формируется общественное отношение и все способы репрезентации как культуры, так и природы). Ясно же ведь, что вкус — это фактор культурный и зависим от статуса поведенческих и эстетических моральных образцов, в то время как возвышенное относится к феноменам внекультурного, чисто природного ряда (во всяком случае, должно относиться). История выступает третьим связующе-разрывным и преобразующим, т. е. динамическим, моментом во взаимодействии двух образных систем: Природы и Культуры. Каждый раз, когда новая временная форма прекрасного наполняется чувством возвышенного, преодолевая первоначальное отторжение, а это чувство по определению исторично, радикально меняется соотношение между материей и формой, с помощью которого традиционно понимаются и эффекты (воздействия) произведения искусства.

Попробуем дать максимально объемное определение возвышенного, как оно использовалось, начиная с трактата Лонгина «О возвышенном»¹⁴⁸, в наиболее влиятельных системах философской мысли. Следует пояснить, почему возвышенное не может быть истолковано только в контексте темы: прекрасное в природе. Мы полагаем, что последующее развитие идеи возвышенного у Гегеля и Шеллинга, романтиков (Ф. Шлегель) настолько расширяет само понятие, что мы не можем ограничиться уже только кантовским толкованием. Возвышенное сегодня нуждается в более развернутой категориальной интерпретации¹⁴⁹.

Возвышенное как лексема и концепт.

Возвышенное как *аффект*.

Возвышенное как фигура *речи* (риторика).

Возвышенное как *грация*. Фигура *движения* (телесное).

Возвышенное как *эмблема*.

Возвышенное как лексема и концепт

Вероятно, следует выделить в области предметно возвышенного несколько направлений аналитической работы. На что указывает само слово «возвышенное»?

Выделим по крайней мере четыре значения:

— *воз-вышенное*, *sublimatio* (лат.), *sublime* (англ.), *Erhabene* (нем.);

— *за-предельное*, *sub-lime* (англ.), *lime* (лат.);

— *sublimation* (термин алхимический), возвышенное как *возгонка* и *утончение*, как *дистилляция*;

— *пафос* или *во-(з)-вышение*, *возвышенные чувства*.

Всякий достаточно быстрый или внезапный переход от состояния подавленности к радости мы называем *экстазом*, или *во-(з)-вышением*. Этот переход часто определяется словами «чудесное», «счастливое», «внезапное». Итак, возвышенное как аффект располагается на крайних пределах от низшего к высшему, *воз-вышение* (вознесение, восхождение, воспарение, восславление и т. д.). Префикс *во(з)* показывает момент физической моторики образа; *во* — это входить *во* что-то, не в что-то, а именно *во* и этим вхождением *во* что-то двигаться вверх, обретать форму того, *во* что входишь, и направлять ее вверх из прежнего, гораздо более низкого положения. Любой аффект биполярен, и если возвышенное — это не чувство, не состояние чувств, не просто страсть, а аффект, то тогда он подчиняется определенному порядку формализации его структуры как предельного, крайнего. Например, во французском языке, разбирая значимые элементы термина, мы находим: *sublime* — *lime*, *limit* — *illimite* — игра значений вокруг черты, предела, порога. Рассечение моторного образа, указывающего на смысловой вектор возвышенного — стремление к пределу. Возвышенное как аффект — это быть на пределе или выходить за: *за-предельное*¹⁵⁰.

Однако фрейдовская теория сублимации — уже нечто иное: подавлять, преобразовывая, переводя одно влечение в другое как вытеснение. Сублимировать — значит переводить один вид энергии (физический) в другой — духовный. Так, избыточное напряжение (либидо) переводится в утонченно сублимированные формы (произведение искусства). Понятие возвышенного наращивается в качестве эмоционального переживания на очевидности

подавляющего страсть (избыточное раздражение) вытеснения. Возвышенное как преобразование, переработка низшего и низменного в высокое и высшее. Принцип возгонки — низшее, грубо материальное фильтруется, оседает на дно: образуется тончайшая взвесь, нечто вроде суспензии, что обретает утонченную и хрупкую субстанцию и только затем проникает в саму мысль, которая, например, свидетельствует об этом проникновении выборкой крайних понятий¹⁵¹. В таком случае в знаменитых психоаналитических этюдах Фрейда («Леонардо да Винчи», «„Моисей“ Микеланджело») отрабатывается техника сублимации: низкое и оттесненное вдруг проступает с необыкновенной силой в произведении искусства. В таком случае, говоря о произведении искусства, нужно указать еще на тот скрытый процесс вытеснения (сублимирования) наличного материала художником до степени одухотворяющей его самой высшей формы выражения. Как будто неважно, что будет потом, ведь это возвышение, превращение чувства уже состоялось.

Возможно, Лиотар прав, когда полагает, что Кант не справляется с начальным, «неосознаваемым» моментом возвышенного. Может быть, неверно говорить, что Кант «не справляется». Обращаясь к суду разума в суждениях о возвышенном, он даже и не предполагает, что любое природное явление может стать и становится Событием, полностью изменяющим сам статус возвышенного в психической экономии созерцания. Начальное предчувство, входящее в состав переживания возвышенного, скорее относится к анестетике, шоковому аффекту, и не может быть снято в гегелевском смысле. Действительно, если ориентироваться здесь на Фрейда, что и делает, например, Лиотар, то избыточность переживания здесь столь велика, что буквально пробивает порог возможной защиты и поражает восприятие. Чувство страха нарастает из-за того, что никакая защита, включая разум как важный конститутивный момент психологической безопасности, не может устранить этот разрыв в чувственном поле. Открывается «бездна», объект не просто исчезает, но представляет собой ужасающую пустоту, которая все в себя свертывает и втягивает. Возвышенное прокладывает путь к другой эстетике, грядущей эстетике шока, следовательно, скандально заявляющей о конце эпохи прекрасного. Можно опознать явление возвышенного исчерпывающим образом как расширяющуюся область нового опыта, которую Адорно (следуя Бодлеру и Беньямину) называет эстетикой шока. Анестезис: субъект лишен контакта с сообществом, поскольку он затронут, атакован событием и переживает автономно до всякой возможной оценки переживания. Если активность субъекта и возможна, т. е. не подверглась снятию в круге сообщаемости, — а речь в данном случае может идти о кантовско-шиллеровском романтическом гении, который творит произведение, соревнуясь с природой и Богом, — то он должен предстать абсолютно одиноким. Чувство возвышенного солидарно романтическому одиночеству перед созерцаемым обликом природы (К. Фридрих, Ф. О. Рунге)¹⁵².

В определении возвышенного Кант не отказывается от конечных мотивирующих терминов, например «удовольствие», «созерцание», «автономия», как если бы начальное преимущество субъекта над тем, что он воспринимает, было уже установлено. Воспринимается лишь то, что укоренено в онтологической абсолютности дистанций безопасности, с помощью которых только и может восприниматься Природа.

Кант не обсуждает и даже не ставит вопрос, почему Природа выступает всегда только как объект чистого созерцания (эстетического). В дискуссию с Берком не вводится понятие «произведения искусства». Конечно, можно сказать, что к тому времени оно еще не сложилось и еще только будет формироваться в романтической поэтике.

Далее полагая, что субъект всегда активен, Кант и не может увидеть его предчувственную подоснову восприятия: реактивность. Глубину воздействия он не обсуждает. Обсуждается же сила только в определенном аспекте и причем опять-таки с точки зрения условий, задаваемых изначальным положением субъекта, включенного в план разума. Если активный субъект потерян — субъект суждения вкуса, — то и нормативная эстетика сегодня выглядит курьезно, архаично, она создает категориальную онтологию, сообразуясь с типом ушедшего образца, который уже не действителен, оставаясь чисто мемориальной и аукционной памятью искусства. С появлением теории возвышенного теряет всякий смысл нормативная категориальная эстетика, эстетика прекрасного. Кризис эстетики как нормативной науки, как науки о «вкусе» связан с развитием разнообразных средств воздействия на поведение и сознание человека, приведением

его к различным вкусовым эффектам, невзирая на тот предмет, который служит поводом для такого приведения.

Возвышенное как аффект

А это значит быть на пределе или выходить за: за-предельное. В. Тернер вводит понятие *лиминальности*: на границе, переходе, что-то преходящее меру¹⁵³. Но есть еще и другой ряд, который в немецком языке сохраняет близость к русскому, это *Erhabene*. В одном случае прехождение черты, границы, в другом *воз-вышение*, то, что возвышается над собой. Нет ли здесь противоречия между нюансами, или они дополняют друг друга? Выходить за собственные пределы или границы — это возвышаться над собой, быть на границе, за чертой — почти один и тот же смысл. Но есть еще один возможный эквивалент для немецкого *Erhabene*: возымение, воз-(ы)-имение (возыметь намерение, возыметь — значит замыслить, предположить что-то, иметь мысль...); возвышается, как воз-ы(и)мение себя самого, обретение самого себя в движение за себя и над собой. Это угасающий смысл, который совершенно не прослушивается в русском звучании слова «возвышенное». Кроме этой схемы первых значений возвышенное имеет и временную структуру. Ее утверждение: возвышенное не *сейчас* и не *прежде*, а всегда *после*. Не сейчас, а ведь действительно, разве возможно включить возвышенное в то, что оказало воздействие, то, что потрясло (и продолжает еще потрясать, поражать, удивлять, угнетать, ужасать и т. п.)? Не прежде, поскольку оно еще не свершилось. И тем не менее, чтобы стать собой, возвышенное должно из прежде перейти в после и замкнуть сейчас в момент действия эмоции. Но сама структура временная, на что сразу же следует обратить внимание, т. е. вполне соответствует тому эмоциональному, почти внезапному переходу от низшего к высшему — по оси, и не в горизонтально-поперечном сечении. Время смыкается здесь до мгновения перехода из мгновений *сейчас* в долгое *после*. И это последнее словно обретает характеристики вечного, вневременного экстаза, время плывет, замедляется до остановки, словно в сновидении или в грезах наяву. *Сейчас и после* — одно время для возвышенного, что сначала связывает, потом вдруг освобождает, делает свободным, почти парящим.

Возвышенное как фигура речи (риторика)

Но можно заметить, что понятие возвышенного не всегда соответствует этимологически словесной, начальной форме движения. Возвышенное можно толковать и во временной серии следования различных значимостей, и в пространстве единой сетки, синхронно. В одном случае его значение все время отклоняется от словарно-изначального, пока не становится почти совсем оторванным от него, в другом, напротив, все значения по мере установления возможности их различать пакуются в одном и том же пространстве. Вот что заставляет нас совершить выбор одной и только одной значимости из многих. Это будет понятие, которым мы собираемся пользоваться.

Поэтому следует раз и навсегда помнить, что наилучшая фигура та, которая *наиболее скрывает свою сущность*¹⁵⁴.

Точно такое явление можно наблюдать в живописи, где, несмотря на то что свет и тень обозначены красками на одной и той же поверхности, свет воспринимается не только более ярким, но и более близким. Точно так же все патетическое и возвышенное в литературе проникает в наши души глубже и скорее благодаря некой природной общности с нами и вследствие своего блеска, поэтому мы распознаем их раньше, чем успеваем заметить те риторические фигуры, искусство которых они собой затмевают, словно набрасывая на них пелену¹⁵⁵.

Возвышенное как грация. Фигура движения (телесное)

Другой аспект проявления возвышенного обращен к субъекту как произведению искусства. Как возможен идеальный, возвышенный человеческий образ? Что значит быть возвышенным, духовно одаренным, живущим возвышенно существом? В этом отношении замечательна критика Шиллера, благодаря которой уточняются позиции Канта с точки зрения реальной практики искусства (прежде всего литературы и поэзии, к чему, кстати, тот не испытывал интереса)¹⁵⁶. Понятие грации или грациозного движения — в центре внимания Шиллера. Вектор толкования возвышенного смещается, теперь возвышенное исследуется не в Природе, а

в Истории, если признать в человеке исторически действующего субъекта или разумное эстетически образованное, если не просвещенное, то уж во всяком случае просвещаемое существо.

Здесь есть очень важный момент понимания идеального движения человека, которое во всех своих проявлениях остается осознанным и сотворенным и постоянно контролируемым той лишь формой, которую он создал самостоятельно, чтобы полностью выразить духовные аспекты человеческого существования. Это — произвольное движение, которое отличается от непроизвольного, инстинктивного или аффектированного. Завершающий жест, в котором должна отразиться возвышенность чувств, находит себя в жесте-грации, грациозном движении, преодолевающим страх и полном личного достоинства. Аффект, по мнению Шиллера, должен получить «полное и гармонично-целостное выражение»¹⁵⁷, должен быть не снят или отвергнут, а переработан в целостный опыт одухотворенного движения. В отличие от Канта, радикально разводящего чувство удовольствия и чувство исполненного долга, которые не только не тождественны, но и выполняют совершенно разные задачи в повседневном опыте человека, Шиллер продолжает настаивать на эстетическом преобразовании чувства долга, дающем глубину личностного участия¹⁵⁸. Исполнение долга не может быть грациозным, это было бы нелепо и смешно.

Грациозное тело — это совершенное Произведение. В сущности, можно говорить о телесном облике как предмете изящных искусств; сюда же относится идея галантного человека¹⁵⁹.

Грация включает общий облик человеческого движения: позу, мимику, отдельные жесты, порывы. Вся эта гетерогенная масса реакций должна все-таки вовлекаться в единую кривую движения, поддерживая каждую из них, выправляться в ней в определенный одухотворенный порядок. Ни одно из частных движений не препятствует развитию последующего, собственно, это образ тела, который существует одновременно во всех трех временных сечениях (прошлом, настоящем, будущем)¹⁶⁰. Непрерывность движения одухотворена, ибо она воспитывает и формует сам образ человеческого движения, или то, что Шиллер называл «прекрасной душой». Это важный аспект переходности протекающего времени, которое выражает грация своим движением. Вот этот воспитывающий, дающий форму характер грациозного движения и есть основная цель в выработке этого движения. Движения, которое и воспитывает, и осуществляет общую психотерапию всех возможных аффектов, их усмирение, преобразование разрушительной неуправляемой энергии в управляемый пластический образ, повторяемый, текучий, подвижный, но предельно устойчивый:

...плоть Другого недоступна в грации. Садист намерен разрушить грацию, чтобы реально конструировать иной синтез Другого; он хочет выявить плоть Другого; в своем появлении плоть будет разрушительна для грации, и фактичность поглотит объект-свободу Другого. Это поглощение не является устранением; для садиста именно свободный-Другой обнаруживается как плоть; тождество Другого-объекта не нарушается этими превращениями...¹⁶¹

Ведь так же думает и Адорно, который пытается своей неуверенностью в выборе, на чьей он стороне, отклонить современное искусство, отказывающееся в существовании традиционному произведению искусства. Непревзойденная сила негативной эстетики Адорно как раз и заключается в том, что он попытался сохранить произведение искусства в качестве единственного Субъекта эстетического опыта. Ничто другое не в силах более компенсировать распад нормативных обязательств художника перед обществом.

4.2. По ту сторону возвышенного

Только один вид *безобразного* нельзя представить в соответствии с природой, не уничтожая всякого эстетического благорасположения, стало быть, и красоты в искусстве, — именно тот, который вызывает отвращение.

И. Кант

Падение эстетики возвышенного — это очевидно, но так же очевидно усиление возвышенного политического.

Мне представляется, что, учитывая историю практик искусства и литературы и все то разнообразие эстетических жанров, трендов, сменявших друг друга, практически ничего не меняя в последующем опыте, само искусство (модерн — авангард — постмодерн) здесь сигнализировало об изменениях, но эти изменения словно застыли на двух-трех формах «общего чувства» (если под ними будем понимать свободное образование множества «плавающих» образов в границах разных сообществ, но с единым знаком). Это не объединяющее чувство, а скорее связывающее между собой то, что иначе не сможет войти в единый горизонт чувствования иногда и целой эпохи. Массмедиа пытаются управлять этой современной чувственностью и подражать ей, эксплуатировать ее, разбивая на отдельные поджанры, деля, связывая и т. п.

Возвышенные чувства постепенно уходят из мира и даже насильственно удаляются — почему? Мы не можем выработать отношение к тому, что случилось, это уже не Природа, но и не История, это разрывы и сбои в общечеловеческом времени. Что-то происходит. Что-то становится событием без связи с тем, что мы готовились назвать событием, т. е. явлением, которое понимаем.

Сначала разгорается конфликт между эстетикой вещи (прекрасное) и эстетикой природы (возвышенное), затем он находит продолжение в отказе от возвышенного и его падении, поскольку то, на что оно опиралось как на особую ментальную чувственность, — а это есть кантовская концепция чистого разума — подвергается беспрецедентной критике.

Начинаются новые поиски реального в той же самой Реальности, и связь возможна через неэстетизированную конкретность опыта. Таким общим чувством в модерне становится отвращение — действие отвращения распространяется на все объекты, которые не несут на себе культурных эстетических и моральных функций. Их можно назвать *нейтральными*, поскольку они никем не созданы и не могут быть созданы; чем больше общество открывается для себя, тем более возрастает эта сила отвращения. Отвращение к реальности, которая есть здесь и сейчас, прямо перед тобой. Антиэстезис вступает в активную фазу: чем более непереносимо зрелище, тем более оно пригодно для того, чтобы передать сообщение в это общее чувство.

Удивительно, но факт очевидный — общее чувство теперь создается (изобретается) на базе исключительно отрицательных или нейтральных форм чувственности. Эстетическое потеряло свое чувствование и осталось только в системе вкуса и в той эстетике, которая сегодня разворачивается под идеей дизайна вещей и *дизайна всего*.

Все это поле углубленных стратегий негативной чувственности, которая должна, по сути дела, посредством шока находить путь к нарушению дистанционной зрительности, т. е. к практике созерцания. Наиболее убедительно представить Реальность и открыть доступ к ней зрителю. Удержать интерес только к тому, что достигает цели и производит свое действие на зрителя всегда и с той силой, какую мы вкладываем.

Кинематограф сегодня — это настоящие коллективные сны-кошмары. Продукция фильмическая, прежде всего *зомби, монстры, мертвые, серийные убийцы, вампиры, демоны и экзорцисты, киберроботы*; затем *вирусы, чужие, эпидемии, инопланетяне* — можно продолжать перечислять героев великой среды отвращения, которая постоянно разыгрывается в каждом воображаемом сказочном нарративе массмедиа. По сути дела, здесь мы имеем дело с Природой, вышедшей из-под контроля, а такая природа всегда вызывает страх, ужас и отвращение. Природные объекты отрицательные — это кальки ожившего мертвого в своем первоначальном омерзении. Поскольку кинематограф еще не в силах воссоздать запахи, мастерство визуального представления все время совершенствуется и место запаха часто занимают кинетические вспышки.

Чем стало сегодня *Возвышенное* как эстетический феномен, каков масштаб его падения?
Его современные эквиваленты

МИФ

БЕСФОРМЕННОЕ

ОТВРАТИТЕЛЬНОЕ

ВОЗВЫШЕННОЕ

БЕССМЫСЛЕННОЕ

ЖУТКОЕ

РЕЛИГИЯ
(Страх сакральный)

АБСУРДНОЕ

НЕВОЗМОЖНОЕ

НЕПРЕДСТАВИМОЕ

(Смерть Бога)

Отвращение относится к порядку слов, означающих *состояние-на-переходе*. Сюда же можно добавить: *соблазнение (кем)*, *вожделение (к)*, *наслаждение (чем)*, *потрясение (от)*, *угрызение совести (от чего)*. Слова-субстанции, обозначающие незаконченный процесс. Как только эти переходные состояния овладевают нами, мы теряем ориентацию в мире. Слово «отвращение» означает весьма любопытную для нас область чувствования, я бы назвал ее *отрицательной* основой всякого позитивного чувства (оно всегда наготове, как только то, от чего мы испытываем удовольствие, переходит собственные границы).

Но *отвращение* теперь разрабатывается в эстетике удовольствия, следовательно, подпадает под традиционную философию вкуса. Фактор изумления-удивления, страсти человеческие.

На самом деле ничего подобного не происходит. Хотя, бесспорно, искусство начинает активно пользоваться тем, что воздействует отрицательным способом, внушает состояние, нарушающее основания всякого эстетического чувства, от чего хочется отстраниться и что действительно разрушает наше чувство соприродности с миром, с окружающей средой.

Представляется, что разрушение чувства возвышенного происходит на первичном уровне восприятия, когда мы не в силах более с помощью разума отыскивать выход из невыносимой и «сложной» ситуации. И попадаем в ловушку: то, что нас влекло к себе, вызывая смешанные чувства страха и восторга, разрешалось обращением к «третьему» члену этого отношения, к Разуму и разумности, на что пытался опереться человек эпохи Просвещения.

Отвращение. Пределы страсти. Ш. Бодлер

Полагаю, что можно выделить диапазон бодлеровской чувственности, который ограничен двумя крайними аффектами: *от-вращением* и *со-вращением*. И этот переход между двумя пределами, почти гладкий, чрезвычайно характерен для современного авангарда. От-вращаясь, мы со-вращаемся, со-вращаясь, мы отвращаемся: таково условие игры. Представим себе устройство (похожее отчасти на старинные часы), которое состоит из двух пружин, или двойной пружины, которая действует из одной центральной точки в противоположных направлениях: *сжимается* и *разжимается*. Механика страстей человеческих элементарна: пружины работают в разных режимах, мешая друг другу, но все-таки и подкрепляя движение каждой. Одно действие может оказаться препятствием для другого. Но когда вдруг они оказываются в критической точке одновременности действия, наступает коллапс, разрушение всего эмоционального механизма. Это своего рода *машина катастроф* (Р. Том), коллапсирующая психическая структура: по мере сжатия одной из пружин другая стремится во что бы то ни стало расширяться, но поскольку и расширение, и сжатие возможны только в

допустимых пределах, то центральная точка должна быть не местом, где примеряются эти силы, но точкой взрыва — ее *нет*, но она *есть* та активная пустота, где примиряются противоположенные силы.

Другими словами, ненависть и любовь, *со-вращение* и *от-вращение* (действие наших психических сил); если они соединяются в одной центрирующей точке, то эта точка будет уничтожена взрывом страсти, или аффектом. Аффект стирает поле направляющих экстремумов. Выброс неуправляемой энергии, чистая страсть и будет таким аффектом, ибо существуют только смешанные страсти, но не может быть ни чистых восприятий, ни чистых страстей. Эта машина действует как часы, так как может отсчитывать время страстей и их соотнесенность друг с другом при их полном равноправии. Одной стрелкой мы фиксируем движение *секундной* стрелки, обозначающей нарастание, накопление центростремительных сил — *со-вращения*, а на время других — сил *отвращения* — будет указывать минутная стрелка. В зависимости от того, насколько быстро протекает время *со-вращения*, настолько время *отвращения* будет другим временем. Переход из одного отсчета времени в другой и будет разрешением конфликта противоположенных психических сил. Одна накапливается быстрее, другая более медленно, одна пока еще внутри другой: *секундная* — это ритм отсчета мгновений в минутном. Всякий раз, когда одна пружина сжимается, другая расширяется, в том самом отношении, как одно время расширяется, а другое сжимается и даже как бы течет назад. Временной *противоход* указывает на то, что *отвращение* — это реакция ускользания (даже истерического отказа) от настоящего, но отказ этот — лишь одно из следствий молчаливого желания *совращения*. Естественно, наша модель — не модель действующей машины, она и не может «работать», она, как сказал бы Делёз, «сломанная машина» и тем не менее остается вполне адекватной *бодлеровской* механике страстей. Собственно, как уже было замечено, эта механика покоится на определенном образе тела, его позиции и психодинамике:

1. тело вращается,
2. *от-врат*, *раз-врат*, *из-врат*, «*отвратить свой взор*» и *воз-вратиться*, *об-ратиться*, *врата*...
3. если *от-вращаться* — это значит испытывать нечто противоположное тому направлению движения, в которое вовлечен, то это *раз-врат*, лишение какой-либо определенной формы вращения, потеря направления вращения... *От-врат* и есть отказ от того направления, в которое уже вовлечен, поэтому *раз-врат*.

Опыт Бодлера интересен именно своим долгом перед современным, нельзя сказать, что он что-то отвергает в пользу уже бывшего, того, что стало, по выражению Беньямина, «привычкой». Не смиряясь с современным, он открывает его истоки. Истоки современного в шокирующем опыте восприятия нового. Когда В. Беньямин определяет границы фигуры шока в поэтике Ш. Бодлера, он настаивает, следуя за Фрейдом, на том, что переживание и есть последний бастион перед воздействием со стороны шока (сон, воспоминания как составные части).

Чем больше доля шокового элемента в отдельных впечатлениях, чем неотступнее присутствие сознания в интересах защиты от раздражения, чем успешнее его действие, тем в меньшей степени шоковые моменты входят в опыт и тем раньше удовлетворяют они понятию переживания¹⁶².

И вот тут вскрываются два аспекта в интерпретации шока: шок — это ведь всегда обрыв в структуре нормальной сообщаемости боли, боль не достигает поля осознания; она уже есть, но ее и нет? Шоковая анестезия — очевидное следствие из природы самого воздействия. В таком случае возвышенное чувство имеет дело с переживанием, преодолением шокового состояния, я бы сказал, счастливым избавлением от него. Ни в коей мере шоковая анестетика не может быть приравнена к самому возвышенному. Все приходит к следующему представлению: возвышенное — имя для любого чувства переживания, а не только для особой эмоции. В таком случае поэзия Бодлера — пример от обратного. Так, Беньямин устанавливает соответствие между фигурой шока и соприкосновением с толпой, оба этих состояния полностью перекрывают друг друга. Нас стремятся убедить в анонимном, тайном или скрытом присутствии

толпы в поэзии Бодлера: на первом плане поэт — бунтарь, фехтовальщик, воин, баррикадный боец, проводящий время в батальных оргиях, а на заднем плане, который может только угадываться, сама городская толпа, неопределенная и зыбкая, рассеянная, как газовый свет, однако концентрирующая в себе энергию будущих «прикосновений», «вспышек», «содроганий», толпа наэлектризованная, она действует на составляющие ее существа посредством внезапных разрядов, подобных электрическим. Вот откуда эта марионеточная жестикуляция поэта, столь внезапная и неожиданная, судорожная, мгновенная, она и есть след этой борьбы с толпой. Предугадать место действия будущего шока и, следовательно, опередить его действие готовым переживанием — но возможно ли это? Это удивительное зрелище: восставший поэт фехтует с невидимым врагом (с точки зрения здравого смысла сцена странная, а главный герой просто безумец), «борьба с тенью».

Быть современным — вот эстетическое кредо поэта Ш. Бодлера. Что значит быть современным? Современное — это все-таки определенное движение времени в социуме (не ощущение и не представление)[163](#).

Вероятно, здесь можно установить отношение *между*, в чем-то подобное отношению одного/многого: если многое все скрадывает и все поглощает, то одно пытается вырваться, отделиться, противостоять многому, и как только оно прекращает сопротивление, — исчезает, растворяется в толпе. На этом внутреннем напряжении и драме, образно доступном конфликте между одним и многим и выстраивается поэзия Бодлера.

Но что такое шок: это когда мы перестаем чувствовать то, что должны были почувствовать. Шок принуждает к бесчувствию. В таком случае шок прекращает действие чувственности и тем самым лишает возможности быть реактивным. Но поэт как раз и ставит своей целью пережить то, что происходит, оказаться тем, кто единственный знает, как не утратить видение жизни под действием шока. Чтобы видеть, нельзя быть частью толпы — и в этом подлинная героика модерна. Если же мы присмотримся к механике чувственного, которой пользуется Бодлер, то мы заметим, что в отдельных стихотворениях глагол «вздрагнул» невольно указывает на момент шока. И чтобы преодолеть то, что уже поразило, от чего пришлось вздрогнуть, необходимо усилие представления, надо представить то, что заставило вздрогнуть, поскольку пережить — это представить то, что реально произошло или происходит, а это под силу лишь определенным состояниям внимания и требует предельного развития способности представления. Представить — это отказаться от реального и избежать участи постоянно шокируемого существа. Поэт потому и поэт, что способен вызывать эту силу представления и пользоваться ею.

Действительно, как можно увидеть то, что, поразив, уклоняется от представления, уходит под покров происходящего? В. Беньямин нигде не говорит о том, как, собственно, Бодлер видит толпу и был ли бы он способен «схватить» ее в тех подробностях, если бы не был любителем опиума и гашиша[164](#). Если настаивать на том, что эпоха, открывающаяся Бодлеру как современность, выражает себя в разнообразных и непрерываемых в своем действии фигурах шока, то вполне естественно предположить, что поэт, гиперчувствительный к любому раздражению, должен нуждаться в постоянных искусственных средствах поддержки видения. Прерывности шокового воздействия противостоит наркотическое средство, дарующее объемную и детальную оптику образа. Поэт превращает собственный мозг в разновидность палимпсеста, и только ради того, чтобы развернуть мгновение шока в волну и выстроенную в глубину картину воображаемого существования. Не бегство в мечтания и грезы, а раскрытие нового содержания, чувственного в шокирующем (почти «калейдоскопическом») смещении бытия. Под действием шока изменяется материя чувственного; все это в полной мере присутствует у Бодлера (с его обостренной чувствительностью ко всем едва заметным «замираниям», «колебаниям», «содроганиям», «спазмам»): он анализирует чувства времени и пространства, страсти, касания, ароматы, усиливает прежние вкусовые впечатления, обретая новые, словно все время ставит себе один и тот же вопрос: что же это такое — быть погруженным в мир шоковой анестезии?

И вот Беньямин пытается развить идею толпы в самых неожиданных ракурсах и аспектах, населить ее персонажами (фланер, старьевщик, денди, проститутка, коллекционер, детектив и

др.), назвать причины ее урбанистического неистовства (механическое преобразование мира, приводящее повсеместно к уничтожению следов возвышенного чувства). Поэт — последнее прибежище возвышенного; опережая шоковое воздействие, он восстанавливает возвышенное отношение к современной жизни, я бы даже сказал, пытается его спасти. Речь идет об отчуждающем взгляде действия фотографии и кинематографа, о механизации движения (машины), об отчуждающем голосе действия телефона и транспортных средств.

Что такое толпа? Образ, движение беспорядочного множества людей по городским улицам. Толпа может торжественно шествовать, стремясь сплотиться в массу.

Дендизм Бодлера и Пруста сходны в одном — в «шестом чувстве». Жить *post mortem*. Его пожелание себе благородно: только став трупом, я смогу узнать о том, что я есть, стать неприкасаемым...

Чувство, которое испытывает Бодлер к современной эпохе, это возвышенное наоборот, контрвозвышенное. Вот почему удивляет столь решительное (но не совсем точное) заключение Беньямина: «Неприятие Бодлером природы — это прежде всего глубокий протест против „органического“». По сравнению с неорганическим качество инструментария органического крайне ограничено»¹⁶⁵. Собственно, Бодлер видел в толпе вторую Природу, искусственную (механическую), и всякий контакт с нею через образы ее героев, состояния, технические объекты (инструменты), без которых она также не была бы возможна, приводит к шоку. Следовательно, шок становится критерием возможности восприятия как такового. Не испытывая шок, нельзя быть современным (т. е. не переживая). Но тогда шокирующим, или тем, что еще может хоть как-то противопоставить себя этой новой Природе, и будет органическое, но уже органическое не в виде чистых и ясных образов (готовых форм: античность, Рим), а органическое в момент распада и разложения. Смерть становится единственным условием проявления органического в неорганическом мире. Господству толпы можно противопоставить только то, что ей неподвластно и чем она не может управлять, — Смерть. Тогда понятно, почему некий персонаж занимает столь странное место в иерархии всего бодлеровского театра, место высшего образца: все на него похоже, или все часть его судьбы, он всегда тот последний образ, по которому могут быть сверены или опровергнуты все другие. Этот персонаж — живой мертвец — это подлинное обличье денди, вот истинный и самый молчаливый герой модерна.

Вздвогнуть, реактивизировать свое чувство жизни — это значит столкнуться или увидеть мертвеца сейчас и здесь, за обликом живого; шокирует это преображение живого в мертвое, все живое описывается в терминах не столько даже мертвого, сколько разлагающегося. Так, переходная форма от живого к мертвому и интересует Бодлера прежде всего, как если бы последнее проявление жизни и состояло лишь в том, что оно, уже будучи мертвым, выражает свое стремление продолжать жизнь разложением...

Почти всегда поэзия Бодлера начинается рассказ с «места преступления», оттуда, где поэтом пре-ступается граница, отделяющая деклассированного, подавленного, бесполезного и праздного от господствующего.

Что это за мания — непрерывно задавать (от стихотворения к стихотворению) один и тот же вопрос: как быть трупом? Трудно отказаться видеть тот образ, в котором предстает поэтическое дело Бодлера, этого патологоанатома или скорее эксгуматора человеческой плоти. Насколько занимает его воображение эта странная работа — высвобождение человеческого тела от органических покровов, от той ауры живого, столь привычной для «нормальной» поэзии, можно легко убедиться на нескольких примерах:

Безглавый женский труп струит на одеяло

Багровую живую кровь¹⁶⁶.

Я вырою себе глубокий, черный ров,

Чтоб в недра тучные и полные улиток

Упасть, на дне стихий найти последний кров

И кости простереть, изнывшие от пыток.

Я ни одной слезы у мира не просил,
Я проклял кладбища, отвергнул завещанья;
И сам я воронов на тризну пригласил,
Чтоб остов смрадный им предать на растерзанье.
О, вы, безглазые, безухие друзья,
О, черви! К вам пришел мертвец веселый, я;
О, вы, философы, сыны земного тленья!
Ползите ж сквозь меня без муки сожаленья;
Иль пытки новые возможны для того,
Кто — труп меж трупами, в ком все давно мертво?[167](#)
И в небе друга труп мне мнится[168](#).
Тону во времени, его секунд крупую
Засыпан, заметен, как снегом, хладный труп[169](#).
Повешенный был весь облеплен стаей птичьей,
Терзавшей с бешенством уже раздутый труп,
И каждый мерзкий клюв входил, жесток и груб,
Как долото, в нутро кровавое добычи.
Зияли дыры глаз. От тяжести своей
Кишки прорвались вон и вытекли на бедра,
И, сладострастием пресыщенным изодран,
Исчез бесследно пол под клювом палачей[170](#).
Служанка скромная с великою душой,
Безмолвно спящая под зеленью простой,
Давно цветов тебе мы принести мечтали!
У бедных мертвецов, увы, свои печали,—
И в дни, когда октябрь уныло шелестит
Опавшею листвою над мрамором их плит,
О, как завидуют они нам бесконечно,
Нам, дремлющим в тепле, в уютности беспечной,
В то время как они, под гнетом черных снов,
Без доброй болтовни, в стенах сырых гробов,
Скелеты мерзлые, изрытые червями,
Лежат... И сыплются беззвучными клоками
На них снега зимы... И так года текут,
И свежих им венков друзья не принесут!
Холодным декабрем, во мраке ночи синей,
Когда поют дрова, шипя, в моем камине, —
Увидевши ее на креслах в уголку,
Тайком поднявшую могильную доску,
И вновь пришедшую, чтоб материнским оком
Взглянуть на взрослое дитя свое с упреком, —
Что я отвечу ей при виде слез немых,
Тихонько каплющих из глаз ее пустых?..[171](#)

Анатомирование трупов, пребывание среди падали, среди распада всего органического — это и есть та странная любовь к наблюдению за распадом всего живого, которая и была для Бодлера, возможно, единственной формой бесстрастного, наблюдательного присутствия в жизни.

Вот это саморазрушение хорошо выделено в критике модерна Бодлера у Адорно. С одной стороны, невероятной силы патетическая речь, требующая сосредоточенности на подлинности чувства поэтического, а с другой — в том же самом движении не просто падающие образы, а образы полного распада. И эти две стороны сливаются до неразличимости. Бодлер создает своеобразные гимны смерти, а точнее, конкретности Трупа.

Unheimliche. Неродное и жуткое в комментариях З. Фрейда и М. Хайдеггера

Важно показать, что ужас/удивление как основная структура аффекта возвышенного не распадается и не может распаться. Другими словами, возвышенное не состоит в том резком и завершительном переходе от состояния потрясенности к удивляющему изумлению и восторгу, когда одна эмоциональная волна резко смещает («останавливает») первую негативную. Это единое состояние не имеет фаз перехода. В этом отношении ужас есть удивление и наоборот. Если мы берем в пример жуткое или «неуютное», то мы предполагаем, что оно является не фазой в аффекте возвышенного, а тем возвышенным, которое и есть само Возвышенное. Сначала немного этимологии. Попробуем найти хотя бы один устойчивый эквивалент в русском языке. Unheimliche, странное (жуткое), незнакомое, неродное, чудное, неуютное и т. п. [172](#) Фрейд пробует обсудить несколько версий происхождения чувства жуткого. Помимо регрессивно-магических и анимистических верований, например перехода от странных совпадений чисел, событий или «происшествий», т. е. повторно являющихся ситуаций, к «навязчивому повторению» уже психопатического толка есть еще целый пласт явлений жуткого, которые определяются, собственно, театрално-кукольной репрезентацией. Основной принцип куклы: мертвое как живое, «оживление мертвого». Жуть, которая исходит от кукол, сродни страху перед оживающими мертвецами, тем более от кукол, которые их замещают и которые представляются даже более живыми, чем есть на самом деле (я имею в виду, что куклам, как и «мертвецам», приписываются высшие силы жизненности). Фрейд учитывает эту точку зрения: «...сомнение в одушевленности кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь?» [173](#) Мастером жуткого объявляется романтик Э. А. Гофман. Именно в повестях последнего соотношение живого и мертвого в представлении кукольного мира доведено до совершенства. Однако сразу же заметим, что мертвое получает здесь совсем иное толкование, оно не просто мертвое и даже не мертвое вовсе, а механико-автоматическое; пугает, бросает в дрожь и ужас именно то, что живое движение осуществляется автоматами. И уже трудно понять, чего здесь больше: страха перед механическими устройствами, имитирующими поведение людей, или перед самим мертвым, ставшим вновь живым благодаря легендарному искусству безумных механиков и оптиков XVIII века. Страх перед тем, что человеческое может быть замещено и поглощено механическим, вероятно, и есть причина, вызывающая чувство жути. Игра в сокрытие истинной природы живого в автомате и делает возможным возникновение чувства жуткого. И все-таки, в чем же состоит момент жуткого, относим ли он к определенному явлению, или разнородные явления совместно вызывают аффект жуткости? Объяснение Фрейд находит в комплексе кастрации (который важен для психоаналитической мотивировки бесчисленных примеров жуткого). Впечатление от жуткого всегда сопровождается эффектами раздвоения/удвоения, а дальше — больше: расчленением, расчленением, раздроблением единого телесного образа, который начинает преследовать идеалистическое сознание романтика, пораженное явью собственных грез. Кукла — точка проекции скрытых желаний и сил, т. е. двойник, в котором выражены оттесненные и подавленные желания, в том числе и весь порядок садомазохистских влечений. Человеческое, насильственно превращенное в куклу, уже и есть символ кастрации. Механическая переработка человеческого образа. В конечном итоге жуткое является повторным явлением некогда вытесненного. Но и этого недостаточно, так как не всякое вытесненное обязательно жуткое. Феномен куклы пребывает на пересечении нескольких областей существования, своей, если можно так сказать, явленности: вещной — игровой — сакральной. Ясно, что ни одно из этих качеств отдельно или вместе не может вызвать переживания жути. Что же рождает чувство жути? Как мне представляется, прежде всего то, что само переживание жути направленно, интенционально. Жуть (странное, причудливое, неблизкое, чужое и т. п.) относится прежде всего не к порядку переживания, а к порядку влечения (шоковое, «внезапное» переживание опасности вторично). Нечто влечет к себе, нечто загадочное и страшное, то, что мы готовы признать близким, «родным», желаемым. Натаниэль, главный герой «Песочного человека» Гофмана, переходит границу влечения, что оборачивается его гибелью. Вот это мгновение, когда он в любимой девушке Олимпии вдруг обнаруживает бездушный автомат: «...видел он теперь, что смертельно бледное восковое лицо Олимпии лишено глаз, на их месте чернели две

впадины: она была безжизненной куклой»[174](#). Вот это мгновение шокирующего узнавания в объекте влечения того, что грозит превращением в мертвое механическое существо, и является собственно жутью. Однако, с другой стороны, можно рассматривать всю ситуацию и по-иному: жуть не столько как влечение, сколько признание в том, что не должно (и не может) существовать, иметь все признаки существования, жизни. И наконец, третье: жуть как нечто пережитое («отделаться легким испугом»): что-то внезапно обрушивается на спокойное течение жизни и тогда «чудом спасшийся» переживает спасение как жуть. Само по себе подобие живого и мертвого, хотя и может служить неким начальным условием определения жуткого, таковым все-таки не является. Одно дело знать, что и как вызывает подобные переживания жути, а другое дело само переживание. Злой маг и волшебник Коппола в чем-то близок гоголевским колдунам, но отличается от них автономией зла, которое он причиняет (как заправский эстет-садист и преступник). Одно дело горящие, живые глаза мертвого портрета, даже если они умножаются в бесконечность, эта жуткая обратимость видящего в видимое и обратно, и так без конца. Другое дело множество человеческих глаз, будто действительно вырезанных, превращенных теперь в механические устройства (линзы, очки, подзорные трубы), в «органы жизни» для кукол. Фрейд в комментарии к повести Гофмана выглядит убедительным, когда привлекает наше внимание к сдвоенности отцов (Копполы-Коппелиуса), тогда собственно и раскрывается подоснова жуткого: влечение (любовь) к отцу далекому и ужас перед отцом близким, одно замещает другое со всей жестокостью садистской воли.

Аналитика Хайдеггера иная. Прежде всего, он отказывает «жуткому» в статусе субъективного состояния, проще говоря, статусе переживания. Хайдеггер определяет Unheimliche как «не-уютное», «не-родное» (обратим внимание на функцию дефиса): «...мы понимаем Unheimliche не в смысле тех впечатлений, какие оно производит на состояние наших чувств»[175](#). Не то, что переживается, а тот, кто переживает, получает определение в качестве «не-родного себе», «чуждого», «не-уютного». Что-то произошло или происходит, и вот я не там, где я есть, «не родной», становится жутко, «не по себе». Все это степени интенсивности испытываемого негативного чувства — страха, причем взятого в степенях интенсивности: С одной стороны, δεινόν именуется страшное, но не в смысле страшного для мелочной боязливости или, паче того, в том упадническом, плоском и бесполезном значении, в котором употребляют это слово нынче, когда говорят «страшно мило». Δεινόν есть страшное в смысле сверхвластительного властвования (überwaltigendes Walten), которое одинаково вызывает как панический ужас (Schrecken), действительную тревогу (Angst), так и собранную, обитающую в самой себе молчаливую опаску (Scheu). Властное (Gewaltiges), сверхвластительное есть сущностный характер самого властвования. Где оно наступает, там оно в состоянии удержать при себе эту сверхвластительную силу. Но благодаря этому оно становится не безобиднее, а еще более страшным и чужим[176](#).

Все определения Хайдеггера собираются вокруг того, что можно назвать возвышенным (в понимании Канта). Человек возвышен изначально, ибо он без-домный, «бездомная трансценденция» (высказывание, приписываемое Сартру). Его возвышенность в этой «неоседлости», и он возвышается с учреждением собственного места.

Возвышаясь, они вместе с тем суть ἀπολις, без города и места, одинокие, бесприютные, безысходные посреди сущего в целом, в то же время без границ и устава, без лада и склада, ибо как творцы, они все это должны еще учредить[177](#).

Сеть значений, которые Хайдеггер вносит в Unheimliche, следующая. Во-первых, это новое чувство природно-возвышенного[178](#). Во-вторых, Unheimliche — это начало, оно рождается из heimliche — человек переходит границу этого ближайшего к себе, близкого, родного, уютного, и, покидая себя, экстазируясь, он переходит в класс существ, которые всегда за пределами того, что есть сами. На возврате к себе человек возвышается, ибо открыто противостоит тому страху перед ничто, который он же сам и испытывает[179](#).

То, что Хайдеггер описывает в образах колоссального, то, что превосходит человеческое во всех его возможных самопредставлениях, не является возвышающим, и ему не отдается никакого приоритета над Unheimliche.

Знамение этого процесса: повсюду и в самых разных личинах и обликах является на свет колоссальное. При этом колоссальное заявляет о себе и в направлении все более малого. Вспомним о числах в атомной физике. Колоссальное выходит наружу в такой форме, в которой оно, казалось бы, как раз исчезает без остатка: самолет уничтожает большие расстояния, а благодаря вращению ручки радио со-ставляет перед нами пред-ставление любых самых незнакомых и отдаленных миров во всей их обыденности. Но слишком поверхностно было бы думать, что колоссальное есть лишь растянутая до бесконечности пустота простой количественности. Мы не додумаем дело до конца, если сочтем, будто колоссальное в облике постоянной и непрестанной небывалости проистекает из одного только слепого желания все преувеличить и все превзойти. Но мы вообще перестанем думать, если решим, что, произнося слово «американизм», мы уже истолковали это явление колоссального. Напротив, благодаря колоссальному количественное приходит к присущему ему качеству и тем самым становится особым видом большого, или великого. Всякая эпоха исторического совершенства не только отличается от другой своим особым величием, но каждый раз отличается и своим понятием о величии. Но как только колоссальность планирования и расчета и колоссальность устройства и самосохранения из количественного скачком переходит в свое собственное качество, так сразу же все колоссальное и все, что, как кажется, в любую минуту и всегда доступно подсчету, именно поэтому ломает все границы счета и учета. И остается незримой тенью, которая обволакивает все вещи, стоило только человеку стать субъектом, а миру образом [180](#).

Непредставимое и Невозможное. Т. Адорно, Ф. Лиотар

Непредставимое — это все-таки то, что мы представляем или пытаемся представить, но оно не вмещается в наше представление, не переводится в доступный, сформированный образ. Представить — это значит что-то неясное, ограниченное или затемненное должно выйти на свет пред-ставления, быть поставлено прямо перед тем, кто его представляет, во всей ясности (М. Хайдеггер). Представление нуждается в субъекте представления, кто-то ведь должен пережить непредставимость абсолютного Зла.

Невозможное — это совершенно иное, это то, что не могло случиться, но случилось; сила его воздействия на нас так велика, потому что такое не должно было быть, оно *абсолютно невозможно* (даже как воображаемое Событие).

Главное, что остается в позиции Адорно как метафизика и негативного диалектика, это мышление, как если бы было возможно мыслить то, что произошло, мыслить из невозможности самого мышления. Ведь для произошедшего нет никаких разумных оснований (нет оправдания). Во всяком случае, для Адорно время «после Освенцима» является свидетельством конца европейской культуры, означает падение всех и всяческих ценностей. Последняя часть «Негативной диалектики» производит достаточно странное впечатление; там неожиданным образом сочетаются вопросы метафизики с чрезвычайно личным экзистенциальным отношением к теме «Освенцима» и, по сути дела, приговором всей западной культуре. Адорно повторяет: «После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные нотки, лишается права на существование» [181](#).

Но что такое возвышенное? Это все-таки требует новых пояснений. К возвышенному чувству часто относят пафос, экстаз, подъем внутренних сил, воодушевление, т. е. такое психологическое состояние или столь сильную эмоцию, которая превышает наши возможности ею управлять или ее сдерживать. Это чувство непосредственное, наивное и естественное, реакция, усиливающая наши витальные силы, поддерживающая жизненный тонус и т. п. Другое дело, как выразить это состояние (в каком материале, какими средствами)? Возвышенное — это высшая эмоция, такое ощущение полноты бытия (существования), пускай только на мгновение, что в этом состоянии человек не чувствует более ни желаний, ни их нехватки. Но в этом эмоциональном пике чувств скрыта хрупкость мгновения. В обратном движении, в падении, которое мгновенно его разрушает, мы теряем человеческое достоинство, гордость, доверие, естественность и много других сопутствующих качеств личности, позволяющих ей сохранять себя. Но как только это высшее человеческое чувство подвергается уничтожению, человеческое заканчивается; так узники нацистских лагерей смерти, оказываясь жертвами беспрецедентного террора и повседневного ужаса, навсегда лишались возвышенных чувств, т. е. человеческого

самоощущения. Кант понимал под возвышенным чувством совсем иное — как раз преодоление могущества Природы силой Разума. Другими словами, он предполагал, что возвышенное чувство может служить критерием человечности.

Возвышенное — это всегда что-то вроде чувственно-эмоционального взрыва, «острие, уходящее в небо, возносящее нас...», кантовский соборный шпиль (часы). Возвышенное (чувство) дает энергию любой форме проявления героического, внутри него есть ядро — «отношение к смерти», нравственный коррелят героического подвига. Вот почему, когда смерть перестает быть возвышенной, т. е. человеческой, и становится скотской (массовым убийством), вместе с ней гибнет и человеческое. Мы теперь, «после Освенцима», знаем, что смерть оказывается избавлением от «смертельного страха», который делает человека беспомощной и совершенно раздавленной жертвой террора, просто «трупом», который застревает в промежуточном пространстве случайной жизни между нечеловеческим и остатками человеческого: «Суждение „смерть всегда одинакова“ так же абстрактно, как и неистинно; значение имеет все, даже физическая природа. Новым кошмаром смерть стала в лагерях; со времен Освенцима смертью называется страх; ужаснее бояться, чем умереть, страх ужаснее, чем смерть»¹⁸².

Шок. Отмена созерцательной практики

Новое искусство, заявляя себя как модерн, появляется к середине XIX века в лице Ш. Бодлера и Ф. Ницше; оно стало искусством возвышенного, но с отрицательным знаком: не потеряв своей шокирующей силы, оно обратилось в свою противоположность. Теперь произведение искусства свою силу воздействия соизмеряет с силой самоуничтожения. Некий вполне садомазохистский жест. Отрицанию подвергаются все виды созерцательной практики прежнего искусства, которые еще сохраняют эстетическое в соответствующих мерах дистанции. Дистанция теперь — это не начало эстетического переживания, а его завершение, причем шоковое. Что это за шок? Надо его рассмотреть более внимательно. Прежде всего надо сразу обозначить границы его действия; хотя эти границы постоянно, от эпохи к эпохе меняются, но именно они всегда контролируют обрыв, остановку, угнетение и подавление воспринимающей чувственности. Отторгнуть у возвышенного само переживание — особо чувствительный слой миметической реакции — следовательно, не допустить катарсиса. Для Адорно шок вызывает потрясение столь сильное, что с ним нельзя справиться без усиления чувства ужаса, и он нарастает, если действие шока продолжается. Момент негативности — в *одновременности* двух стадий познания: *шок и дистанция*: «...в каждое мгновение потребуются две по видимости несоединимые максимы: *мгновенного погружения и свободной дистанции*»¹⁸³. С одной стороны, «чистое наблюдение» — надо суметь погрузиться в то, что не определяется изначально *близостью*, а с другой — в этом сближении удержать дистанцию. Момент напряженного удержания дистанции и есть то, что Адорно называет второй рефлексией: субъект рефлектирует не свое отношение к объекту, а свой статус в качестве рефлектирующего. Вторичная рефлексия — проверка сил негативности, поддерживающей начало миметических отношений с объектом. И далее обобщающая формулировка:

Двойная сила метода, которую гегелевская феноменология духа зарегистрировала под разумным руководством как опасную трудность, а именно указание одновременно феномен как таковой заставить говорить — «чистое наблюдение» — и все-таки в каждое мгновение точно его удерживать, выражает эту мораль наиболее ясно и во всей глубине противоречий... От мыслящего сегодня требуется немало: он должен быть в каждое мгновение в вещах и вне вещей; жест Мюнхгаузена, который вытаскивает себя за косу из болота, становится схемой такого познания, которое желает быть чем-то большим, чем установкой или наброском¹⁸⁴.

В процессе *чистого наблюдения* мы элиминируем оптический механизм и видим без какого-либо знания о видимом. Если такое удастся, то обнажаются содержания опыта, которые более не контролируются из единого центра «я». Так, глаз может бесконечно погружаться в материю видимого, открывая для себя особый мир бесконечно малых, выступающий, по выражению Адорно, наподобие «бахромы или кишачих организмов в капле воды под микроскопом»¹⁸⁵. Для первого уровня феноменальности — «чистое наблюдение» — характерна «добродетель терпения», долгий произвольный взгляд на предмет. И все это мы называем *созерцанием*.

Собственно, это стадия фасцинации, околдованности или зачарованности. Вторая стадия — *свободное, «взрывное» дистанцирование* — представляет собой переход от состояния «чистого» созерцания к его активному отрицанию. Дистанция — результат перцептивного шока. Дистанция, отделяющая эстетическую сферу от области практических целей, с внутриэстетической точки зрения представляется тем расстоянием, которое пролегает между эстетическими объектами и созерцающим субъектом; как произведения искусства не могут проникнуть в него, так и он не может «войти» в них, дистанция есть первое условие приближения к содержанию произведений.

<...>

Расстояние, удаленность — это феномен, трансцендирующий голое существование произведений искусства; их абсолютная близость явилась бы их абсолютной интеграцией¹⁸⁶. Так образуется миметическая кривая, график судорожных шоковых колебаний, то гаснущих, то вспыхивающих. А происходит вот что: возвышенное, в отличие от чувства прекрасного (чувства чисто созерцательного и спокойного; нравиться «без причины и цели»), является непосредственным переживанием, оно действует всегда как аффект: остановка восприятия, а потом бурная неудержимая реакция на остановку, часто порождающая острый страх/ужас. Если аппария — это вспышка чувств, глубокая растроганность, искреннее движение души, то изображение, создаваемое искусством, представляет собой парадоксальную попытку всячески искоренить, стереть с лица земли эту трогательную мимолетность. *В произведениях искусства происходит трансцендирование моментального, сиюминутного; объективация превращает произведение искусства в краткое мгновение*¹⁸⁷.

Познать сущность искусства — это значит увидеть его внутренний процесс как бы в момент приостановки¹⁸⁸.

Произведения искусства

...становятся произведениями искусства именно в результате разрушения собственной *imagerie*; поэтому возникновение различного рода изображений и образов в структуре искусства так *напоминает взрыв*.

...Ощущение шока, которое вызывают произведения новейшего искусства, порождено *взрывом* — *взрывом*, вызывающим к жизни явления искусства. Под воздействием этого шока явление искусства, и прежде всего его бесспорное, само собой разумеющееся априорное содержание, переживает катастрофу распада, благодаря которой сущность явления только и вырисовывается с наибольшей полнотой...¹⁸⁹

Сжигаая явление, произведения искусства резко отталкиваются от эмпирии, инстанции, противостоящей тому, что живет в искусстве; сегодняшнее искусство вряд ли уже можно представить себе как форму реакции на действительность, которая предвосхищает апокалипсис. При ближайшем рассмотрении и спокойные, уравновешенные образы предстают как *взрывы* — не столько жаждущих выхода эмоций их автора, сколько борющихся внутри них сил. Уравновешивающая их равнодействующая соединяется с невозможностью их примирения; их антиномии отражают не поддающиеся познанию, непримиримые противоречия, существующие в раздираемом конфликтами мире. Мгновение, когда эти противоборствующие силы обретают форму художественного образа, в котором внутреннее содержание этих процессов становится внешностью, *взрывает оболочку* внешности ради внутреннего содержания; аппария, превращающая эти силы в художественный образ, одновременно *разрушает* их образную сущность¹⁹⁰.

Но и явление, и его взрыв в произведении искусства в сущности своей историчны. Произведение искусства само по себе, а не только тогда, когда это угодно историзму, в силу позиции, занимаемой им в контексте реальной истории, представляет собой не чуждое становлению бытие, а в качестве существующего — явление становящееся. Все, что происходит в нем, заключено в рамки его внутреннего времени, непрерывность которого нарушает взрыв явления¹⁹¹.

*Приостановившееся движение увековечивается в мгновении, а увековеченное уничтожается в своем сведении до масштабов мгновения*¹⁹².

Произведения *модерна*, о которых мечтает Адорно и к которым обращается с критикой, двойственной природы: они провоцируют к *созерцанию* (и его заместителям все более утонченным, таким как интерпретация, дешифровка, «вчувствование»), но и к их внезапному, почти мгновенному разрушению. Вот почему так неустойчиво само эстетическое чувство, которое не переходит в догматику языка эстетических категорий. Отсюда и та сила метода, которая якобы должна сочетать в себе две нераздельные во времени процедуры. Критерий один: подлинное произведение искусства в момент своего восприятия должно разрушаться, «сжигать себя», стремиться к тому, чтобы это самоуничтожение было эффективным (и неизменно повторяющимся в восприятии): «...требуются произведения, *сжигающие сами себя именно с помощью их собственного ядра*, временного содержания, жертвующие своей жизнью ради момента явления истины и бесследно исчезающие, причем истина ни в малейшей степени не смягчает остроты ситуации»¹⁹³. Или: «Великие произведения прошлого никогда не исчерпывались отражением этого мира, чаще всего они взрывают его путем отказа от него»¹⁹⁴.

Негативная диалектика Адорно — это способ, каким должно восприниматься время «после Освенцима», преодолеть которое можно лишь постоянным возобновлением памяти, борьбой с забвением (автоматическими механизмами культурной амнезии). А это значит мыслить против самого мышления: «Негативная диалектика требует саморефлексии мышления, что имплицитно со всей очевидностью то, что мышление, для того чтобы быть истинным, сегодня обязано всякий раз мыслить против самого себя (*gegen sich selbst denken*)»¹⁹⁵.

«Негативная диалектика» Адорно — удивительная книга: она рассматривает возможность философии в том времени, которое автором принято за исходно катастрофическое, а это время «после Освенцима», т. е. такое время, которое больше не то время, что было *до*, а то время, что *после*. Это время завершенное и в чем-то совершенно окончательное. Нет ли здесь различия в понимании времени «после Освенцима», которое могло бы охарактеризовать позиции Адорно и исследователей другого поколения (Ж. Лиотар, Ж. Дёлез, Дж. Агамбен)? Что это значит «после Освенцима»? Это же ведь не только символ Холокоста (всесожжения) и его имя, не только особое время, которое не должно повториться, но и лагерное *Dasein*, замкнувшееся на двух фигурах, чудовищно-извращенно, почти гротескно представляющих судьбу Возвышенного, т. е. человеческого, это все те же *палач* и его *жертва*. Бесстыдство палача и стыд жертвы (стыд выживших)¹⁹⁶.

Вот здесь, на мой взгляд, можно найти решающий раздел между позициями Адорно (и других представителей Франкфуртской школы) и теми поздними исследованиями, авторы которых обратились к анализу феномена жертвы. Решалась фундаментальная антропологическая задача: попытаться понять, каков минимум жизни, при котором возможно выживание, т. е. сохранение человеческого достоинства в абсолютно обезчелоченных условиях немецких концентрационных лагерей. Позиция Лиотара отличается от позиции Адорно в толковании возвышенного как эстетической практики в современном искусстве. Сила воздействия отрицательного опыта «времени после» (после Освенцима) настолько велика именно своей «неразумностью античеловеческого», что любое высказывание о нем оказывается десакрализацией, «осквернением» тишины погибших мучеников. В сущности, для Лиотара (в отличие от Адорно) акцент эстетического переживания смещается к «чувствам жертвы».

Передать это чудовищное чувство унижения и боли теми средствами, какими располагает сегодня искусство, конечно, нельзя. Однако задачей остается поддерживать память о том, что произошло, действующими средствами шоковой терапии. Пациент должен очнуться, «прийти в себя» именно в тот момент, когда он не может уберечь свое прошлое от забвения. В сущности, Адорно требует от искусства невозможного: принять на себя роль палача. Поэтому только то произведение отличается подлинностью времени, в котором мы остались жить, в котором осуществляется процедура *негативного мимесиса* (не всякое произведение искусства способно соответствовать таким критериям). В данном случае переживание должно быть выражением шокового удара, подобного непосредственному столкновению с угрозой, исходящей от палача (феномен, описанный Анной Фрейд как «отождествление с агрессором»¹⁹⁷). Вот из чего исходит адорновская эстетика, отыскивающая в современных произведениях момент

самоуничтожения, взрыва, распада, некую микрологию опыта чувственности, которую больше нельзя привести в норму.

Возвышенное — главное чувство, означающее человеческое в качестве самоидентичности телесно-духовного образа. Для некоторых современных мистиков человек с точки зрения его духовной энергии есть некий шар, сияние чистой силы, аура, его окружающая; вот это и есть, на мой взгляд, истинная топка возвышенного. Быть возвышенным — это значит быть *больше себя* как конкретного и смертного индивида, обладать избытком духовной энергии, а это основной признак человеческого, позволяющего нам существовать. Возвышенное — это чувство, которое регламентирует боль и страдание.

Понятие достоинства или чувство возвышенного, которое нас сопровождает, пересекается у Адорно с другим понятием, с правом на достойную смерть¹⁹⁸. Это право, безусловно, является высшим критерием человеческого достоинства (поскольку всякое оскорбление памяти об ушедшем принижает или, точнее, ставит под сомнение достоинство всей его прошлой жизни). Этот тот минимум человеческого, который должен быть очевиден. Это невозможно в Освенциме, на этой «фабрике по изготовлению трупов»; множество лагерных «нечеловеков», неких живых/мертвых, не ожидающих свою смерть и не готовых к ней, поскольку у них отнято право на *свою* смерть, умирают чужой смертью, смертью всех, но не своей.

Но что такое достоинство (или что такое право на достойную смерть)? Дж. Агамбен исходит из чисто внешней юридически-правовой традиции обоснования этого понятия, указывая на латинский термин:

Dignitas — как в юридическом, так и в этическом смысле этого термина — является чем-то автономным по отношению к его носителю. Достоинство становится внутренним императивом, которым руководствуется человек, или внешним образцом, которому он должен соответствовать и сохранить любой ценой¹⁹⁹.

Честь и достоинство совпадают и выражают наше положение по отношению к праву других быть такими же, как мы, правовыми и «свободными» в своей суверенности субъектами. (Не ронять лицо, достоинство, не терять честь, быть достойным (чего-то), или «достойный человек».)

Однако и здесь, где слово является почти термином, оно продолжает оставаться живым, играть всеми цветами радуги, остается связанным с духом латинского языка. Как и в ранее приведенных случаях, русское «достойный» не передает основного значения и всех главных оттенков латинского *dignum*. Альбертиевское *dignum* не значит лишь «достойный *чего-либо* в чьих-либо глазах» или *по сравнению* с чем-нибудь («он имеет свои достоинства»), *dignitas* не есть только *внешняя* характеристика поведения («держаться с достоинством»), не есть поза или заученный жест. В древнерусском языке словам *dignitas*, *dignum* ближе всего соответствовали «лепота», «лепый»; *dignum est* — «лепо есть», то есть надлежит, подобает (ср. «Не лепо ли ны бяшетъ» в «Слове о полку Игореве»). Будучи «достойным», предмет проявляет себя тем, что он подлинно есть и чем ему подобает быть, проявляет свою природу. Поэтому противоположным «достойному» является *нелепое*, то есть неподобающее, не вяжущееся с предметом, противоречащее природе его. Нелепы постройки Гелиогабала и Калигулы с их бессмысленной роскошью, в них нет *dignitas*. Вот почему для Альберти «достоинство» в архитектуре есть в конечном итоге дело «природного дарования» или ума (*ingenium*), результат постижения предмета в его существе. *Dignitas* — не искусственная маска, а соответствие выражения природе предмета, в своем роде столь же естественное и логичное, как соответствие архитектурной формы конструктивной логике сооружения²⁰⁰.

Важно подчеркнуть взаимосвязь языковых явлений с понятием возвышенной речи, которая, как и всякая речь оратора, выступающего перед другими, должна быть достойной. Не связывает ли себя возвышенное в строгом терминологическом смысле с достойным, достоинством, с тем же *dignitas*? Несомненно, человек, полный возвышенных чувств, — это *достойный* человек.

В риторике возвышенное есть фигура, которая прячется среди других, она скрытая энергия, которая питает нашу речь, себя не выдавая, или, во всяком случае, поддерживает

эмоциональный фон каждого высказывания. Без возвышенного чувства эмоциональная сфера не может быть выражена в языке.

У Канта нет теории страстей, как и «современной» антропологии, но у него есть Возвышенное как базовая (онтологически ценная) эмоция, центр человеческого переживания. Именно в момент переживания возвышенного (как субъектно, так и объектно) мы и являемся людьми, поскольку само переживание невозможно без веры в Разум. Состояние высшей разумности и есть Возвышенное.

Достоинство в данном случае — это форма личностной индивидуации. Все это верно. Но есть еще один аспект внутреннего экзистенциального бытия, в котором достоинство становится возможным и себя оправдывает как этический знак. Действительно, достоинство и формально, и вполне содержательно, т. е. включает особые качества, которые индивидуально крайне различны. Речь идет не о формальном, юридически-правовом уничтожении достоинства в лагерях (грубой варварской силой), а о том внутреннем самоощущении в нас человеческого, о возможности сохранить возвышенное чувство как эмоциональную сферу при любых обстоятельствах. Возможно ли это? Человека в таких чудовищных условиях разрушает полная потеря внутреннего эмоционального самоощущения; первое, что в нем гибнет, — это *возвышенное*. Тот, если хотите, жизненный идеализм, надежда, вера в собственное бессмертие и пр., которые не на что обменять, чтобы не деградировать на самое дно к «мусульманину» Освенцима или к гулаговскому «доходяге». Естественно, что в нормальном мире каждая человеческая смерть переживается возвышенно, т. е. как невозполнимая утрата, как бы нам ни хотелось снизить пафос «ухода» (здесь не идет речь об отдельных и исключительных случаях в сфере преступности). Другими словами, в последующих анализах понятие смерти в лагерях оценивается как «недостойная смерть». Хотя нужно сказать, это вовсе и не смерть в том смысле, что о ней знают, предупреждены, ее ожидают или с ней борются. Это не смерть, не даже элементарное убийство, а *уничтожение многих* (что-то вроде эпидемии средневековой чумы, где человеческой смерти нет).

Это не только фигуры падения, но и фигуры распада, которые тут же образуются после падения. Падение — то, что было возвышенным и почиталось как возвышенное, превращается в себе противоположное; теперь произведение искусства трудится над тем, как вызвать шок и потрясение, не дать успокоения, не дать возвышенному восстановить эмоциональную сферу (а разрушить ее). Если кантовское возвышенное переживается *позитивно* как высокое чувство могущества человеческого разума, как преодоление первоначального ужаса, исходящего от демонических сил Природы, то у Бодлера в центр его эмоциональной сферы входит отвратительное: Природа и все, что с ней связано, на что можно по-руссоистски указывать, вызывает *отвращение*. Возникает вопрос о возможности эстетики *отвратительного* (безобразного, ужасного, чудовищного), того, что было вычеркнуто Кантом из эстетики высших образцов. Распад, конечно, невозможен без падения: именно упавшее начинает распадаться.

Фигура возвышенного — это особый порядок индивидуального чувства, которое противостоит общепринятым правилам проявления чувств. Кьеркегор стремился установить правила перехода между стадиями становления личности от чисто вкусового, эстетического экзистирования (переживания) к этическому выбору и, наконец, к тому, что он называл религиозным чувством (собственно, погружением в возвышенное). Он полагал, да и утверждал всем своим творчеством, что говорить о чем-то высшем и самом значимом в человеческой жизни можно, только используя косвенные формы коммуникации. В качестве необходимой стратегии он избирает *псевдонимию*.

Адорно обвиняет западную культуру в потворстве палачеству. Его интересует, как удалось культуре быть столь отрицательно диалектичной, представляя новый порядок ценностей в идее просвещения, и тем же ходом готовить конец (катастрофу) человеческого. «Освенцим» — это что: побочный результат культурного развития Запада, один из его тупиков или необходимое и ожидаемое следствие распада его гуманистической основы?

Лиотар исходит из того, что невозможное уже случилось, и поскольку оно случилось, оно и стало тем невозможным, что нас ужасает, которое здесь и сейчас. Или, иначе, произошло что-то такое, после чего уже ничто не может случиться, ничто не может стать Событием, т. е. открыть нам заново и новую глубину реального. Мы обрели Реальность раз и навсегда. А вдруг ничего больше не произойдет? Глубоко прав Лиотар, когда утверждает принципиальную формулу: «Современность, какой бы эпохой она ни датировалась, всегда идет рука об руку с потрясением основ веры и открытием присущего реальности недостатка реальности (*peu de réalité*), открытием, связанным с изобретением других реальностей»²⁰¹. Одно лишь возражение: что в этом высказывании остается неопределенным, так это понятие современного. Ведь оно не только не дано, его еще необходимо сформировать, и причем не в безлично временном контексте, а вполне исторично.

Возвышенное — это чувство, которое имеет время, то, что называют историчностью. Это чувство, которым представляет себя современное.

Ведь возвышенное, как категория исторически понимаемая, — всего лишь некое переживание, которое может быть, но может и не быть. Именно в этом смысле кантовское понятие возвышенного выглядит сегодня ограниченным. Общее чувство внеисторично, оно пребывает, ведь оно не сводится к сообщаемости или способности субъекта судить о чем-то. Общее чувство — это пустая форма, заполняемая, но и свободная для заполнения, это сверхчувство или то, что может объединить всех в одном чувстве, вероятно, нечто близкое всеобщей бесчувственности. Мы испытываем его и даже следуем ему, не отдавая себе в этом отчета.

Мы, современники, больше не рабы возвышенного. Однако пустая форма этой всеобщей чувственности, как только она достаточно опустошена, не заполняется тут же тем, что было утрачено или отвергнуто, например возвращением культурных архетипов (К. Юнг), национальных мифов или индивидуальной символикой частной жизни. Какое-то время она может оставаться пустой, даже не требуя ничего взамен. Когда статус общего чувствования ставится под сомнение и материя чувствования, способность к «раздражимости» ослабляется, то сообщество неминуемо погружается в апатию и безразличие.

Вместо заключения

Залог эстетики будущего, о которой объявляет критическая теория Адорно, это вторая реальность, или, если так можно сказать, то, что осталось от первой после катастрофы Освенцима. Поскольку первая реальность — отражение конвенциональной видимости, то вторая, вставшая на разломах и руинах первой, есть истинная реальность. Чувствительность современного, миметически одаренного взгляда как раз и состоит в разгадывании за представлениями видимой целостности бытия логики его распада. Важно разрушение целого, «взрыв» его; только распадаясь, оно может рассказать о том, что произошло. Возвышенное как «высокое чувство» не может существовать «после Освенцима», оно должно быть взорвано ужасом невозможного (явленностью абсолютного зла). Вне переживаний «боли», «страха», «отчаяния» эстетическое мышление сегодня не в состоянии развиваться. Подлинный эстетический жест — это своего рода иннервация объективного языка объектов, миметическое превращение скрытой угрозы в очевидность пережитого («только что») опыта. Момент шокового переживания реальности должен быть отражен в формуле беспристрастного познания. Нет ли здесь ловушки, когда возвышенное меняет силу воздействия? Вместо кантовского возвышенного появляется другое, сакрализирующее ужас истребления, отесняя его в травматическую память поколений. Новейшее актуальное искусство не знает Возвышенного, как не знает того ужаса невозможного (известного Берку и Адорно), его отличает этическая индифферентность, эмоциональная пассивность и нейтральность, т. е. оно лишено интереса к тому, что станет его главным объектом исследования, — к непредставимому. Фактически речь идет о забвении времени «после Освенцима». Эстетика Адорно атакует субъекта восприятия, который привык в поисках удовольствия от созерцания считать истинным предметом искусства

прекрасное и даже возвышенное, если оно подпадает под дистанционную логику старой эстетической нормы и вынуждено стать представимым.

Ж.-Ф. Лиотар, оппонент и в какой-то мере последователь Адорно, в своих размышлениях об отношениях авангарда (современного искусства) и статуса возвышенного полагает, что главная проблема определить «сейчас-и-здесь» Возвышенного. Причем отыскивает ответ на этот вопрос у Берка, полагая, что для того ответ на вопрос, что такое *возвышенное-в-действии*, был очевиден: это террор и ужас Французской революции. Для Лиотара современное искусство имеет дело с Возвышенным как вариантом непредставимого, прежний кантовский опыт возвышенного минимизируется до абстрактного, утрачивая интенсивность чувств, страсть и аффект (ничего, кроме *ex minimis*)²⁰². Из понятия возвышенного времен Берка авангард, по мнению Лиотара, позаимствовал именно *Непредставимость* (она стала истинным предметом *modern art*), но главный шаг все-таки был сделан Кантом. Ранее невыразимое было растворено в произведении, которое его выражало, скрывая; сегодня оно выходит на первый план, опустошая значение любой вещественности Произведения (если таковое *вообще* возможно). Для Адорно «после Освенцима» время эстетического созерцания закончилось, для Лиотара оно продолжилось в совершенно ином приложении к объектам искусства, которые больше не нуждаются ни в практике созерцания, ни в эстетике шока или «потрясения» и как бы свидетельствуют, что нормы старого искусства перестали существовать.

Приложение

Стили жизни, или сообщества вкуса

(Антропометрия вкуса)

Возможно ли (для общества, где динамика отдельных и наиболее активных стратов избыточна) создать некие критерии социокультурной картографии, позволяющей ориентироваться в актуальных и возможных суждениях вкуса? Допустим, что мы устанавливаем разрыв между пассивным субъектом массового потребления и активным субъектом вкуса, салонным, закрытым от толпы, заключающийся в распоряжении особым типом времени, которое в обществе сохраняется в том особом случае, в каком мы представляем себе высокую моду. Она сохраняет время совершенно иначе, нежели мы можем вообразить, когда думаем о том, как оно образуется и движется в нашем обществе. Вот связанная с этим карта: я ввожу искусство жить как искусство, в том смысле, в каком живут и формируются законодатели моды. Каким образом складывается законодательство внутри ограниченного круга и как вообще эта наследуемая эстетика вкуса, очень локальная, может распространяться на общество и распространяется ли она на него? Как бы то ни было, надо отдать должное тому, что такое движение есть и оно осознанно формировалось во времена модернизма и романтиков. А романтика — это и есть переход к модернизму.

И другая карта — это искусство выживания. Эстетический критерий утерян, потому что прагматика выстраивается целиком до какой-либо ее эстетизации. Прагматика поглощает возможности развития эстетического чувства, и оно может формироваться косвенным образом при оценке стратегии выживания. Стратегия выживания — родимое пятно отечественной культуры. Основное базовое кодирование жизни. Потому что даже в тех слоях, которые тяготеют к искусству жизни и к эстетизации наличного времени и того достатка, который имеется, тем не менее, и там действует остаточный кодифицирующий момент стратегии выживания. Важный аспект кода выживания: воля к выживанию. Эстетика жизненного существования и есть сама страсть к выживанию.

Я выделяю, как мне представляется, наиболее чистые формы эстетик существования или стилей жизни, которые, во-первых, часто встречаются, во-вторых, легко вступают в отношения обоснования друг с другом, в-третьих, задают условия, при которых мы можем выстроить наше отношение к тематике вкуса, ориентируясь не на субъекта, а на безличную социализированную форму «общего чувства». Критерии выделения отдельных карт, их наложения друг на друга и применения в той или иной области следующие:

— по статусу удовольствия/неудовольствия, по типу первоначального нарратива (эстетическая форма существования должна так или иначе представлять себя, рассказывать истории (о себе));

— по принципам и типу прагматического действия (раз подобная форма социокультурно и экзистенциально маркирована, следовательно, она обладает прагматической ценностью, извлеченной из повторяющегося опытного знания и привычки).

1. Искусство жить (этос-стиль, прагматический). Буржуазия. Искусство жить относится к умению, даже особому навыку, чуть ли не ремеслу («умеет же жить» — так говорят, завидуя тому, кто имеет деньги, успех, или что-либо еще, чего не имеет завистник). Можно даже сказать, что искусство жить — это в самом широком смысле именно умение, почти что ремесло, техне. И здесь не жизнь — объект приложения умения, а само жизнепереживание становится особого рода искусностью. Но что значит жить, в отличие от наслаждаться жизнью или выживать? Ведь надо согласиться с тем, что эти характеристики — выживать и наслаждаться — чрезмерны. Жить достойно — это стремиться к удовольствиям, т. е. получать удовольствие не от того, что ты живешь, а от того, как ты живешь. Хотя жизнь имеет и относительную ценность, в искусстве жить ее безусловная ценность не ставится под вопрос: если ты живешь сегодня так, как вчера, то ты и не живешь. Но что значит в таком случае жить? Это значит, что круг потребляемых тобой ценностей (удовольствий) неизменно расширяется, но не с точки зрения их нескончаемого роста и подчинения произвольности желания, а с точки зрения меры и экономии удовольствий. Удовольствия подчиняются избранной прагматике жизни. Стремиться к удовольствиям — значит ли это избегать неудовольствия? Если избегать неудовольствия есть само по себе удовольствие, то искусство жить есть постоянное упражнение в таком избегании и предвидении... В искусстве жить главное — это даже не столько улучшать условия жизни, сколько возобновлять каждый раз то, что признано в качестве нормы правильной и хорошей жизни.

2. Жизнь как искусство (эстетический стиль, театрализация). Роскошь или «показное или демонстративное потребление». Аристократия. Совершенно иной порядок мы находим в том, что определяется как искусство жизни, или жизнь как искусство. Искусство жизни есть истинно эстетическая проблема, высшее из искусств — то, которое придает жизни статус произведения искусства. Если в первом случае образцы поведения меняются столь часто, сколь это необходимо, чтобы субъект развивал свое искусство жить, то во втором, — образец неизменен и не может быть отменен, ибо образец и есть сама жизнь, получившая ту высшую форму, которую невозможно ни преобразовать, ни отменить, она дана как таковая и ей следуют как Закону самой жизни. Временная структура искусства жить может быть противопоставлена пространственным локализациям образца (как искусства жизни). Образец или канон вводит порядок запретов, ибо сам является принудительным и высшим правилом, т. е. Законом. Подражают тому, чему нельзя не подражать. Прямо-таки напрашивается различие между двумя этиками (экономиями) удовольствия, которое выстраивается по разделу между искусством жить и искусством жизни (жизнью как искусством). При чем этапы искусства жить и искусства жизни сменяют друг друга, никогда не смешиваясь, оставаясь всегда рядом, но никогда искусство жить не могло отменить высшую иллюзию: жизни как искусства. Как только доминирующие в обществе силы принуждения и внешнего контроля усиливаются, так тут же разрастается сфера театрализации жизни, в то время как ослабление этих механизмов внешнего принуждения к образцу сразу же ставит вопрос об искусстве жить. Не стоит это путать с эскапизмом, «уходом от жизни», это нечто совершенно иное. Скорее это уход в частную жизнь, противопоставление ее жизни общественной.

Обратим внимание на те многочисленные трудности, которые встали перед Ж. Лаканом в определении понятия желания. Я, со своей стороны, не хочу противопоставлять желание переживанию. Более того, я полагаю, что желание и переживание не противостоят друг другу, а скорее дополняют и даже являются составляющими единой матрицы аналитик существования. Для Лакана очевидно, что желание должно исполниться. Другой вопрос: как? Ведь само желание — это знак «нехватки». «Желание — это отношение бытия к нехватке. И нехватка эта как раз и есть нехватка бытия как такового. Это не просто нехватка того или иного, а нехватка бытия, посредством которого сущее существует»²⁰³. Пожалуй, здесь Лакан следует и духу, и

букве психоанализа. Основная мысль его заключается в обратимости психобиологического феномена желания: исполняясь, оно обращается на самое себя. Желание не может быть исполнено, минуя то, что желается (в этом оно отличается от влечения, которое при своей чисто инстинктивной природе не имеет определенного объекта). Желание исполняется не там, где есть желаемое, но там, где оно могло бы быть, если бы исполнение желания состоялось непосредственным образом. Вот откуда рождается вся лакановская стратегия введения в аналитику символического поля. Желаемый объект, перемещая желание в символическое поле, дает ему место, символизирует. Другими словами, обратимость заключается в первоначальной нехватке, которая постоянно компенсируется развертыванием дополнительных мест в символическом порядке (структурированном как язык). Если в данном случае мы говорим о переживании, то имеем в виду то, что желание исполняется через отказ от него. Переживание — это отказ и суд. В переживании завершается желание, и в качестве пережитого предстает отказ от его исполнения.

3. *Жить-рисковать, «бытие-в-риске» (героический стиль). Криминальное сознание.* Высшая цена жизни — это риск. Со-бытие-с-другим в риске. Риск характерен для определенного типа личностей, готовых нарушить любой запрет (это не экзистенциальная готовность к смерти, воспетая Хайдеггером в «Бытии и времени»), кроме тех, на которых основано само сообщество, к которому они принадлежат. Перейти черту, рисковать (даже жертвовать собою)... Ведь в том-то и смысл подобного бытия: не просто умереть достойно, а принять смерть в качестве необходимого (но не решающего) условия по отношению к ценностям круга, в котором смерть становится лишь относительной неудачей по сравнению с выигрышем воли в бытии-к-риску. Но риск имеет прямое отношение к потреблению и распределению времени внутри сообщества. Если времени больше нет, в том смысле, что нет будущего и прошлого, и даже нет ничего вне каждого отдельного момента времени, то темпоральная структура риска точечна, это совокупность мгновений, каждое из которых на границе бытия — «бытия-к-риску». Риск как повторяющаяся структура экзистенциального опыта личности. Рискующий, как и игрок, пытается возобновить его снова и снова. Необходимы большие затраты нервной энергии, и они компенсируются свободным временем, которого, как оказывается, может быть вполне достаточно, чтобы это восстановление проходило эффективно.

Возьмем, к примеру, формирование эстетических суждений вкуса в нынешнем элитном реформаторском классе. (Понимаю неудобство всей той поверхностной (приблизительной) стратификации, которую предлагаю, и все же современное российское общество ориентировочно можно разделить на два массивных страта: реформаторский и контрреформаторский. Замеры общественного мнения почти с какой-то унылой повторяемостью демонстрируют нам присутствие в обществе этих двух различных умонастроений, они-то, в свою очередь, и подсказывают стратификацию, хотя и ограниченную отсутствием важных социологических индикаторов). Эстетическое разнообразие стилей жизни этого класса характеризуется, с одной стороны, плюрализацией вкусовых предпочтений, но с другой, — упразднением суждений вкуса (того, что требует воспитания и образования, рефлексии, т. е. большого времени жизни, которого нет и не было). Вот почему, говоря о высшем политическом классе как о «господствующем», мы можем приписывать ему способность к суждениям вкуса только с точки зрения воли к власти, или наличия властных ресурсов. Не деньги, а власть выступает квазистилевым критерием искусства (мерилом оценки, позиции, качества жизни). Мы говорим об определенном стиле жизни, который складывается в качестве образца, распространяясь на общество сверху вниз (от очень больших денег к меньшим и малым). Суждения вкуса — это уже стиль жизни, даже некий этос существования, целая эстетика существования. Стиль жизни формируется из взаимосвязи, а точнее, набора вкусовых элементов. Они же, повторяясь, закрепляют то, что становится привычкой, затем стилем, а своим возвратным действием оказывает формирующее влияние на цели и ценности для данной прослойки.

Так, например, можно с искренним удивлением наблюдать за трагикомедией вкуса в экономическом, политическом и преступном сообществе (бизнесмен, политик-депутат, «авторитет»). Их легитимация в обществе в свое время была слишком стремительна, чтобы они смогли выработать какой-то изысканный вкус («новые русские»). Как будто они вне жизни,

подчиняющейся определенным правилам, законам и ответственности, и в то же время их проникновение в институты общества настолько велико, что говорить об их маргинальности не приходится. Готовность убить и умереть (под пулями, но только не в тюрьме), причем не обязательно осознаваемая, образует временную кривую риска. Жизнь «солдата» мафии — это несколько мгновений страха и долгие месяцы скуки. Риск оппозиционирует скуке. Рискует своей жизнью просто потому, что иначе жить скучно. Фартовый — тот, кому везет в жизни, — и есть рисковый. Круг предметов, описывающих жизненное функциональное пространство преступного сообщества, составляется из самых различных знаков: золотые цепи (нашейные), татуировки, малиновые пиджаки, короткие прически («бритые затылки»), черные куртки, оружие, погребальные и брачные символы, бани, рестораны, казино, бильярд и бордели (требуется снятие напряжения); необходимы мерседес-600 или БМВ, джипы-танки с затененными окнами, собственность за границей и т. п. Это пространство находится под пристальным вниманием средств массовой информации (телевизионные сериалы). Все это непомерное и чудовищное — от кладбищенских памятников «браткам» до вилл и загородных резиденций, также поражающих воображение, — составляет один и тот же пышный, стремящийся к подавлению и насилию, крайне расточительный, анекдотический новорусский стиль. Сообщество, признанное наиболее активным (можно сказать, что в нем была заложена основная энергия радикальных гайдаровских реформ), не могло сформировать вкус из ничто. Обществу не хватало рискованных людей, готовых идти на все ради достижения цели. Не обогащение само по себе, а вызов, эта игра на грани смерти и жизни — вот ценность, т. е. самоценно лишь это «бытие-в-риске». Все, что дорого, то и красиво. Но дорогое не имеет никакой ценности для отдельного члена преступного сообщества, имеет цену лишь принадлежность сообществу («семье», «бригаде» или «команде»).

Как будто больше нет убийц, а есть профессионалы, — прежде всего, киллер, скорее как экономическая фигура, чем как фигура преступления. Фигура справедливости и мести. Убийство стало подтверждением этой склонности к эстетике риска, временной победы и мгновенного результата бизнес-операции. «Киллер» — не убийца теперь, не просто палач, — это новый денди, невидимый, всюду присутствующий, «посланец Божий», его скорый и беспощадный суд определяет этику и норму взаимного доверия в сообществе, да и саму героическую эстетику жизни, служит не только социоэкономическим и этическим индикатором, но и эстетическим. Готов умереть и готов убить. Тот, кто желает рисковать, тот и убивает, но не палач, который ничем не рискует. Итак, убийцы, игроки (разного рода мошенничества, финансовые пирамиды, ложные фирмы, отмывание «грязных денег») и стратеги — те, которые уже выходят за границы преступного сообщества с его маргинальными и нелегитимными целями. Можно сказать, что это даже не столько социальные типы, сколько некоего рода *габитусы*, т. е. образцы вынужденного поведения, необходимого, но относящегося к социальной патологии. (В частности, бомж — как своеобразный контртип, противопоставит киллеру-палачу наглядностью бессилия, неспособностью к риску, покорностью, слабостью, способностью не жить, а только *выживать*. Бомжи — метафизики и практики искусства выживания, и это та часть народонаселения, которая исключает себя из социальной стратификации.)

Надо сказать, что сегодня эта группа теряет свой вкусовой эквивалент, он маргинализуется, уступая место новой социальной мимикрии: отказу от вкусового варварства и переходу к более утонченному эстетическому дизайну жизни, в котором респектабельность, открытость, щедрость (меценатство) и многие другие виды легитимации становятся основной целью. Вкус или, точнее, проявление вкуса к жизни как эстетической форме и есть один из возможных, хотя и не главных способов общественного «предъявления денег», а в широком смысле той легитимации, которую общество приветствует и ожидает. Стать честным и законопослушным предпринимателем — это лишь всего-навсего проявить вкус к прекрасному (уважение к Истине и Добру, если использовать платоновский словарь прекрасного). В глазах контрреформационного большинства начинают вырисовываться гуманитарные и достаточно привлекательные формы современного капитала. Именно в такого рода легитимации, которая не позволяет проявлять свой «личный» вкус столь демонстративно и в таких объемах потребляемой роскоши, и проявляется новая стратегическая игра. Я думаю, впервые с

изменением вкуса начинается новое отношение к деньгам. Деньги — не то, что тратится, а то, что инвестируется, вкладывается, сохраняется в другой форме, увеличивающей их возможную ликвидность; их значение как основного средства учреждать вкус возрастает²⁰⁴.

Следующая группа или прослойка внутри реформаторского класса — это уже чистые игроки. Но и они, будучи сегодня настоящими вершителями жизни, не являются, в сущности, законодателям вкуса даже внутри того сообщества, которым они руководят. Это главы банков, крупных фирм, холдингов, депутаты, крупные чиновники. Их цели можно даже определить как стратегические. Тем не менее бизнес рассматривается ими в основном как игра. Эта прослойка, вышедшая из различных слоев советского общества, никогда не старалась соответствовать ценностям преступных сообществ и лишь использовала их для достижения своих личных и корпоративных целей (корпоративные цели могут рассматриваться достаточно широко, как цели «бизнеса»).

Представленные карты, которые дают некоторую ориентацию в культурной среде, позволяют бросить целостный взгляд на те «новые» общественные страты, где могут сформироваться и формируются суждения вкуса. Но они еще пребывают в пассивном, даже инертном состоянии, а тот страт (средний класс), в котором прагматическая тональность формирует эстетическое чувство — искусство жить, — отсутствует, или, точнее, он еще не обрел достаточной массовости и влияния и пока складывается из других стратегий жизни, к которым можно отнести и стратегии выживания, и стратегии бытия-в-риске, которые не нуждаются в воспитании вкуса.

4. *Жить-выживать*. Выживание — это существование на границах удовлетворения естественных потребностей, необходимого для существования²⁰⁵. Есть ли искусство выживания? Бесспорно. И оно предшествует искусству жить, а иногда даже служит схемой и корпусом правил, необходимых для того, чтобы развить в себе полное чувство жизни. Но оно недостаточно в качестве искусства жить, хотя это тоже умение и тоже достаточно тонкое и изощренное *техне*. Но выживать — это еще не жить. Выживание само по себе всегда как бы колеблется перед страхом утратить жизнь, и тем самым искусство выживать — это продление жизни в тех условиях, в которых она становится невозможной. «Выбиться в люди», или бальзаковская мифология парвеню, разве это не попытка «присвоить» жизнь, вопреки тому, что делает ее невыносимой? Не выжить, чтобы потом жить, а жить так, как если бы выживание было целью самой жизни. Не получение удовольствия от жизни, а отрицание жизни как цели существования. Недооценка и проклятие жизни. Выживающий или выживший пренебрегает ценностью жизни, поскольку он уже был за ее границей, пренебрегает в том смысле, что не придает ей больше никакой ценности, хотя бы отчасти сравнимой с той волей к власти над жизнью, которая остается главной в *техне* выживания.

Бомж. Новейшая эстетика безобразного. Литература, как и наблюдаемые ныне социальные типы, показывает переходность стилей жизни: ребенок-беспризорник, бомж, киллер... Так, бомж не совершает никаких значимых действий, он безымянен, он социальное ничто, так же как киллер, — тот тоже безымянен, социально неразличим, он повсюду и нигде. Но где-то на границах жизни эти две фигуры пересекаются²⁰⁶.

Выживать, быть не в этом и этих «сейчас», а в каком-то другом времени, которое относится к тому, что «после». Совокупность моментов «сейчас», их постоянное роение внутри временной формы «после». Нам необходимо опознать само выживание как бытие *выживающего*. Жить — это выживать. В таком случае ценность самой жизни будет определяться лишь условием выживания как временной длительностью. Вот почему следует осторожно отделить формы отношения к жизни и усмотреть еще одно дополнительное различие между выживающим и выжившим. Можно ли говорить об эстетических формах жизни, — например, одна для тех, кто живет, чтобы жить, — *живущих*, другая для тех, кто способен выживать, — *выживающих*, ну а третья для тех, кто выжил, — для *выживших*? Для тех, кто живет, чтобы жить, основную ценность представляет не стремление к наслаждению, а удержание уже принятого за жизнь чувства жизни. Норма, анонимность, закон, безопасность. Удовольствие от жизни не имеет шкалы интенсивности, оно есть просто некий способ жить *вообще*, в этом смысле оно нейтрально. Можно жить лучше или хуже, но это не меняет статуса получаемого от жизни удовольствия, хотя и вводит особую модальность: оценку качества жизни, т. е. вкус. Произнося

слово «вкус», мы тут же вспоминаем, что есть вкус к чему-то, и что иметь вкус — это и есть жить, что вне вкуса нет формы жизни. Жить — это иметь *вкус к жизни*, и это всегда жить *сейчас* (не *после*)²⁰⁷. Вкус — сверхчувственный узел, где пересекаются многие иннервационные, организмические и миметические потоки существования, без чего сама жизнь себя бы не знала. Жить — это дистанцироваться, оценивать и судить, избегать неудовольствия, или во всяком случае управлять им, не позволяя ему разрушать чувство жизни. Живущий — это тот, кто живет со всеми, тот, кто не отличает своей жизни от другой, что рядом с ним. Живущий поглощен настоящим, этим нескончаемым «сейчас-и-здесь».

Живущий (чтобы жить, иметь вкус к жизни) избегает всего опасного, угрожающего, всего того, что ведет к сильным переживаниям; выживающий не может не переживать, хоть и с опозданием, но он пытается обезопасить себя от следствия своей борьбы за выживание; выживший — это тот, в сущности, кто не нашел наиболее адекватного ответа на вызов, который ему был брошен, он проиграл и не способен жить, не выживая.

Быть выжившим — это страдать от испытанного шока явленности невозможного — того, что не должно было случиться, но случилось. Черда человеческих потерь и катастроф придает убыстренно-обрывистый характер течению современной жизни. Время «*после*» (катастрофы) становится точкой отсчета для всех, кто выжил. Ведь то, о чем нам постоянно сообщают массмедиа, — увеличивающийся список жертв, — придает качеству жизни странную особенность, все, кто *после*, т. е. все те, кто остались живы, или пока остаются живыми, оказываются еще и *выжившими*, возвышенными (если использовать наш словарь).

Что делать тем, кто выжил? Жить? Но жить уже нельзя, ведь выживший не живет своей жизнью, его жизнь теперь *чужая*. Тогда надо признать саму жизнь следствием случайных условий выживания. *После* — сигнал для тех, кто выжил, что нет никаких *сейчас*, есть только *после*, которое перекрывает всякое мгновение *сейчас-и-здесь*, не давая ему свершиться. Эстетика выживших совсем иная, чем эстетика тех, кто всегда *сейчас* и никогда *после*. Стоит обратить внимание на этот разрыв во времени, которому принадлежит настоящее, как будто есть жизнь, которая всегда «сейчас», даже когда она «прежде» или «после», и есть та, которая всегда «после», признающая моменты «сейчас» только как следствие уже происшедшего.

Драма захвата заложников в Центре театрального искусства (Норд-Ост) на Дубровке создала ситуацию мучительного сопоставления: мы тут, они там, а ведь и мы могли быть там. Более того, мы там, а не здесь, мы — заложники (каждый может стать заложником). И все же те, кто остались хотя бы в чисто условной безопасности от происходящего, теперь тоже выжившие. Выживший — это потенциальная жертва, тот, кто готов стать жертвой, поскольку то, что не должно было случиться, все-таки случилось. И тем не менее, быть выжившим и жить/выживать — это разные вещи. Выживший не живет, в сущности, он уже мертвый. Но это только один из вариантов резкого противопоставления живущего и выжившего. Ведь любая жертва есть жертва в пользу того, кому удалось выжить²⁰⁸. Собственно быть возвышенным — это пережить то, что как будто не может быть пережито, но переживается и тем самым должно быть забыто. Конечно, интенсивность переживания разнится по глубине, силе и длительности. Вот почему тот, кто выжил, необязательно способен жить «*после*», он может быть и тем выжившим, который уже мертв, опустошен и парализован, являет собой полное отсутствие воли к жизни.

Поэтому выживший зачастую лишь механически следует процессу жизни, минимализуя свое существование. Мгновения *сейчас* повторяют себя, захваченные в единую формулу опустошения, они опустошаются, делясь на все менее и менее устойчивые атомы существования *после*. Минималистское и совершенно прозрачное существование, где человеческое почти упразднено, снижено до посмертных гримас странных персонажей.

Парадокс выжившего в том, что он испытывает чувство возвышенного, становится возвышенным лишь тогда, когда вытесняет травматическое переживание, тем самым завершает событие повторным его переживанием, выходя из него. Или, совершенно напротив и еще более радикальным образом: *то, что было, того не было*. Раз я выжил, то нет никакого *после*. Многие узники концентрационных лагерей пытались восстановить свою жизнь исходя из того, что было *до*, стирая *после* как свидетельство чудовищного провала в собственной жизни. Из *до* (долагерной жизни) выстраивалась старая идентичность, на которую и нужно было опереться, чтобы уничтожить это «после». И это не просто вытеснение — это полный запрет,

налагаемый на то прошлое, которое переживалось как неслыханная для индивида утрата человеческих качеств. Выйти из «*после*» и закрепиться в «*сейчас*», — на этом обратном переходе только и может проявиться чувство возвышенного. Эффект полной анестезии, то, что Делёз называет *опустошением*, которое он рассматривает как упразднение *возможного* (Бога, будущего, личного единства, Смысла и пр.).

Не вкус или иерархия вкусовых впечатлений управляет реальностью, не давая ей проявиться так, как она может, а возвышенное, это странное чувство, которое будто бы сначала повергает в ужас и боль, но затем примиряет со свершившимся и даже эстетизирует объект страха. И как только мы начинаем судить о том, о чем судить невозможно, мы приводим происшедшее событие к забвению, тесним его в архив непережитого. Можно сказать, что событие еще не произошло, а уже вытеснено. Способность судить все время пересекает пути способности чувствовать, ради ее полной анестезии²⁰⁹. Сила механизмов забвения отражает динамику вкуса, — отношение к жизни как удовольствию/неудовольствию. Вкус развивается в сторону забвения всего того, что может нарушить равновесие удовольствия от жизни. И чем более он представляет себя изысканным, чем более он навязывает себя в качестве критерия, тем более способствует устранению чувства современного, подтачивает веру в возвышенное чувство. Быть возвышенным осуждается с точки зрения прагматики вкуса.

Объекты страдания визуализированы и повторены, все они уже исчерпали свою функцию событийности и теперь, вновь повторяясь в бесчисленных вариациях, они не несут нам никаких сообщений о реальности происходящего. Забвение происходит, буквально, на наших глазах.

Возвышенное — это фикция переживания. Можно быть возвышенным лишь по отношению к тому, что уже пережито и не нуждается в дополняющем или повторном переживании. Понятно теперь, что по отношению к Событию нельзя применять эквивалент вкуса, поступать так — это значит само событие представлять в терминах вкусовых предпочтений (пускай даже это будет «абсолютное произведение», вне оценки и вне вкуса). Событие, после которого нельзя жить, как жили, не может быть объектом эстетического удовольствия, игрой вкусовых эквивалентов, ведущих, в конечном итоге, к забвению его истинной природы. Так и остается загадкой, где и когда, в какой мере и с какой интенсивностью может проявляться чувство возвышенного, и что оно, проявляясь, обнаруживает в нас — может быть, оно проявляет в нас возможность пережить даже то, что не может быть пережито и с чем смириться невозможно?

1

Был какой-то юбилей Томаса Манна. Приехал президент Литвы с малочисленной охраной и произнес небольшую речь. Потом приглашенные гости и туристы отправились осматривать сам домик, весьма скромный. Размещался он на высоком песчаном плато, веками намытом балтийским прибоем. Этот отвесный берег был почти пропастью, думаю, глубиной не менее двухсот метров. С него открывался удивительный вид на море. В погожий день (вероятно, и не только) открывалась линия горизонта, которая сливалась с туманностями голубого неба, так создавался эффект парения, совпадающий с тем, которого придерживался Гете и называл его взглядом сверху. Это удивительное ощущение, переходящее в возвышенное чувство.

2

Кант И. Вопрос о том, стареет ли земля с физической точки зрения // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1963. Т. 1. С. 108.

3

Ратцель Ф. Земля и жизнь. Сравнительное землеведение. СПб., 1905. Т. 1. С. 499–500.

4

Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Изд. социально-экономической литературы, 1959. С. 26.

5

Там же. С. 27–28. В сущности, то, в чем Гегель упрекает Канта, и есть *географизм* его мышления, склонность к выстраиванию категориального аппарата в виде карты на плоскости (таблицы) с идеальным обзором (см. также: *Hegel G. W. F. Phänomenologie des Geistes*. Berlin: Akademie Verlag, 1986. S. 4–43).

6

Кант И. О причинах землетрясений // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1963. Т. 1. С. 340.

7

Не это ли вызвало у Канта сильнейшее раздражение, так что он попытался подвергнуть «видения» Сведенборга систематической критике?

8

Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 301.

9

Там же. С. 486.

10

Кант И. Грезы духовидца, поясненные грезами метафизики // Кант И. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. С. 349.

11

Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 299–300.

12

Кант И. Критика чистого разума. Т. 3. С. 222–224.

13

Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // Кант И. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. С. 130–131.

14

Чрезвычайно активно использование Кантом географической терминологии в разных произведениях.

15

Кант И. Всеобщая естественная история и теория неба // Кант И. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Мысль, 1963. Т. 1. С. 207.

16

Кант И. Всеобщая естественная история и теория неба. Т. 1. С. 208.

17

Там же. С. 213–218.

18

«...и сердца не могут насытиться видом... (Глаз ужасных...)»

19

Кант И. Конец всего сущего (1794) // Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 279.

20

Вот что пишет Пьер Адо, поднявший гётевскую тему Взгляда сверху: «Это усилие воображения, но также разума, нацелено главным образом на то, чтобы снова поместить человеческое

существо в огромность вселенной, чтобы заставить его осознать, чем оно является. Это прежде всего осознание своей слабости, поскольку оно заставит его прочувствовать, насколько человеческие вещи, которые, как нам кажется, имеют принципиальную важность, оказываются, если их рассматривать в этой горней перспективе, нелепыми и смешными в своей мелочности». И далее: «Речь также идет о том, чтобы заставить человеческое существо осознать величие человека, поскольку его ум способен обежать всю вселенную. Ибо это упражнение ведет к расширению сознания, к своего рода полету души в бесконечности, как описывает Лукреций по поводу Эпикура. Но самое главное, оно позволяет индивиду видеть вещи в универсальной перспективе и освободиться от своей эгоистической точки зрения. Вот почему этот взгляд сверху ведет к беспристрастности» (*Адо П.* Философия как способ жить. Челябинск: Социум, 2004. С. 254). См. также: *Hadot P.* N'oubliez pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels. Albin Michel, 2008; *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. С. 32–33.

21

Кант И. О первом основании различия сторон в пространстве // Кант И. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. С. 374.

22

Берк Э. Правление, политика и общество. М.: Канон-Пресс-Ц, 2001. С. 60–77. Одно из последних политических сочинений Берка выходит почти одновременно с «Критикой способности суждения» (1791).

23

Ср.: «Ваши деспоты правят с помощью страха. Они знают, что человека, живущего в страхе Божиим, невозможно запугать ничем. И потому они искореняют из душ людских с помощью своего Вольтера, своего Гельвеция и остальных соучастников бесславной банды тот единственный вид страха, который порождает истинное мужество. Их цель — довести своих граждан до такого состояния, когда единственно перед чем они будут трепетать, это перед их следственным комитетом и их фонарем» (*Берк Э.* Правление, политика и общество. С. 393–394).

24

Burke E. A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Burke's Writing and Speeches. Vol. I. London: Printed for R. and J. Dodsley, 1757.

25

В предисловии к своему роману «Замок Отранто» Гораций Уолпол пишет: «Ужас — главное орудие автора — ни на мгновение не дает рассказу стать вялым; притом ужасу так часто противопоставляется сострадание, что душу читателя попеременно захватывает то одно, то другое из этих могучих чувств» (*Уолпол Г.* Замок Отранто, *Казот Ж.* Влюбленный дьявол, *Бекфорд У.* Ватек. Л.: Наука, 1967. С. 8).

26

Кант полагает, что как раз сочинения Берка заложили основание для дальнейшего развития эстетической теории, то, что он называет разработкой *априори* способности суждения (как таковой, т. е. нормативной). Надо учесть и то, что Берк следует определенной традиции английской эстетической мысли XVII–XVIII веков.

27

Реакция Канта на дискуссию вокруг проблематики вкуса в ранний период его философского развития: в 1764 году он пишет статью «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного». После «Критики способности суждения» Кант публикует «Антропологию с прагматической точки зрения» (1798), где темы вкуса и возвышенного снова оказываются в центре его исследовательского интереса.

28

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 89.

29

Там же. С. 95–97.

30

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 48.

31

Там же. С. 88.

32

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 159.

33

Там же. С. 160.

34

Там же. С. 154.

35

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 116.

36

Там же.

37

Псевдо-Лонгин. О возвышенном. М.; Л.: Наука, 1966.

38

Ср.: «Все общие отрицательные состояния (privations), характеризующиеся отсутствием позитивного начала, — *пустота, темнота, одиночество и молчание* — *величественны потому, что вызывают страх*» (*Берк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 101. И далее: С. 101–116).

39

Там же. С. 89.

40

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 90.

41

Там же. С. 93.

42

Там же. С. 159.

43

Ср., например: «Сублимация, напротив, не что иное, как возможность назвать предназначенное, предобъектное, которые оказываются на деле трансназванием, трансобъектом. В симптоме отвратительное заполняет меня, я становлюсь отвратительным. При помощи сублимации я удерживаю его. Отвратительное выткано возвышенным. Это не одно и то же, но один и тот же субъект и один и тот же дискурс осуществляют и то, и другое. Ведь возвышенное тоже не имеет объекта» (Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. Харьков; СПб., 2003. С. 47).

44

Гартли Д. Размышления о человеке, его строении, его долге и упованиях // Английские материалисты. Собрание произведений: В 3 т. М.: Мысль, 1967. Т. 2. С. 199–248.

45

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 154–155.

46

Там же. С. 170.

47

Там же.

48

Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII века). Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. С. 146–147.

49

Гулыга А. Кант. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 244.

50

Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Т. 2. Изменения в обществе. Проект теории цивилизации. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 296–297.

51

Там же. С. 294.

52

Там же. С. 297.

53

Ср. о порогах чувствительности — Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. Т. 2. С. 303 (пер. А. М. Руткевича).

54

Ср.: Современный художник «ищет нечто, что мы позволим себе назвать *духом современности*, ибо нет слова, которое лучше бы выразило нашу мысль. Он стремится выделить в изменчивом лице повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного» (Шарль Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 292).

55

Ср.: «Добровольно принятая установка на современность связана с неизбежной аскезой. Быть современным — это не значит принимать себя таким, какой ты есть в потоке преходящих мгновений, это значит рассматривать себя как предмет сложной и длительной работы: то, что, согласно словоупотреблению той поры, Бодлер называет „дендизмом“» (Фуко М. Что такое

Просвещение? // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Ч. 1. Статьи и интервью 1970–1984. М.: Праксис, 2002. С. 347).

56

Эта тематизация внутреннего страха («страха Просвещения»), как мне кажется, наиболее последовательно развивается у С. Кьеркегора и М. Хайдеггера.

57

Кант И. Ответ на вопрос: что такое просвещение? // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 29.

58

Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. 4. Феноменология духа. М.: Соцэкгиз, 1959, С. 303 (пер. Г. Шпета).

59

Там же. С. 308.

60

Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. 4. Феноменология духа. С. 318. См. также: *Hegel G. W. F. Phänomenologie des Geistes*. Berlin: Akademie-Verlag, 1967. S. 418–419.

61

В. С. Библер в исследовании, чья эвристическая ценность не утрачена и сегодня, указал на границы, в коих обретает себя человек Просвещения: «Человек „со вкусом“ — вот величайшее художественное „произведение“ века Просвещения. Это человек *опустошенный*, но жаждущий наполнения. И могущий быть наполненным. Для того и пустота». И в другом месте: «Вкус разыгрывает здесь в бесконечных вариациях все свои возможности, находя наиболее полное выражение каждый раз, в каждое десятилетие, в каких-то формах значимой „пустоты“ — в интерьере, мебели, в организации открытого пространства парков и лесов, в острой игре воображения при оформлении празднеств, балов, маскарадов, королевского двора (музыки Просвещения я здесь не касаюсь)» (*Библер В. С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века*. М.: Наука, 1980. С. 153–154, 169–170).

62

Ср. приводимую В. Библером цитату из статьи О. Мандельштама: «Восемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги — все подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. *La Vérité, la Liberté, la Nature, la Déité*, особенно *la Vertu* вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты» (Там же. С. 153–154).

63

М. Фуко в книге «История безумия в классическую эпоху» целый раздел посвящает развитию чувства страха перед социальной опасностью *неразумия*, того, что Кант называл «несовершеннолетием». Правда, он несколько преувеличивает значение этого страха, хотя страхи перед заражением, вероятно, достоверны, как все социальные и внешние страхи, характерные для эпохи Просвещения. Фуко пытается проиллюстрировать анализ безумия-неразумия образами Фр. Гойи (даже пытается их классифицировать по степеням выражения силы безумия) (см.: *Фуко М. История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, 1997. Ч. 3. Гл. 1. Великий страх. С. 352–377).

64

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 89.

65

Там же. С. 95–97.

66

Там же. С. 100.

67

О'Брайен К. К. Предисловие. «Манифест контрреволюции» // Берк Э. Размышления о революции во Франции и заседаниях некоторых обществ в Лондоне, относящихся к этому событию. М.: Рудомино, 1993. С. 15.

68

Burke E. A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. *Burke's Writing and Speeches. Vol. I.* London: Printed for R. and J. Dodsley, 1757.

69

Фуко М. Что такое Просвещение? // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Статьи и интервью 1970–1984. Ч. I. М.: Праксис, 2002. С. 343.

70

Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997 (пер. М. Кузнецова). А также: *Horkheimer M., Adorno T. W.* Dialektik der Aufklärung. Fr/M.: S. Fischer Verlag, 1969.

71

Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. С. 7–22.

72

Фуко М. Что такое Просвещение? С. 348.

73

Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 484.

74

Кант И. Критика способности суждения // Там же. Т. 5. С. 294.

75

Ср.: «А особенность такого суждения состоит в следующем: хотя оно обладает только субъективной значимостью, тем не менее оно притязает на (одобрение) всех субъектов так, как могло бы быть только в случае, если бы оно было объективным суждением, которое покоится на основаниях познания и могло бы стать обязательным благодаря доказательству» (*Кант И.* Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. М.: Наука, 2001. Т. IV. С. 357).

76

Там же. С. 407.

77

Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 488.

78

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 385.

Там же. С. 381.

Там же.

Ср.: «Таким образом, если суждение вкуса следует считать не *личным* (egoistisch), а необходимо *плюралистическим* по своей внутренней природе...» (Там же. С. 339).

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 299.

Ср.: «В самом деле, пусть кто-нибудь сможет перечислить мне все ингредиенты какого-то блюда и о каждом из них заметить, что оно мне вообще-то приятно, и, кроме того, справедливо похвалить это блюдо как полезное для здоровья — я остаюсь глухим ко всем этим доводам, пробую блюдо своим языком и нёбом и на основании этого (а не исходя из всеобщих принципов) высказываю свое суждение». И далее: «...суждение вкуса всегда оказывается исключительно как единичное суждение об объекте» (Там же. С. 355).

Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 486–487.

Роман «Бесы» Достоевского разворачивается в нескольких планах: один план общества (провинциального), другой — сообщества заговорщиков (его врагов) и, наконец, еще один план, относящийся скорее к механизму сплоченности тайного сообщества (принцип двойничества). Сообщество двойников — это «кружок заговорщиков», а *общество* — это сообщество одного как многих. Другими словами, сообщество, или тайный заговор, может быть организовано только двойниками, т. е. теми, кто ради поставленной цели остается себе Другим. Отношение к Другому подавляет всякое отношение к себе (последнее просто не имеет смысла). Вспомним игру Ницше с образами Einsamkeit/Vielsamkeit (уединение/общительность (нем.) — *Прим. ред.*), открывающими смысл одиночества как множественности говорящих голосов, т. е. как сообщества (причем желание быть услышанным другими и возможное признание могут быть устранены). И самое главное, сообщество не возвышает, оно не является для Канта причиной возвышенных чувств. О возвышенном чувстве говорит одинокий индивид, индивид-сообщество. В центре этого сообщества всегда есть место для сакрального. Пример такого сообщества — дружба. Ж.-Л. Нанси называет ее человеческим сотрудничеством в согласии с абсолютном, Ж. Батай — «жертвенным экстазом».

Есть еще и другая общность, можно сказать определяющая этику вкуса: «Объединение людей под водительством законов добродетели в их чистом виде, согласно предписанию этой идеи, можно назвать *этическим* и, поскольку данные законы носят общественный характер, *этически-гражданским* (в противоположность *юридически-гражданскому*) обществом, или *этической общностью* (gemeines Wesen)» (*Кант И.* Религия в пределах только разума // Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 163). Но здесь это сообщество находится за пределами разума как нечто данное в общечеловеческом опыте и поэтому так или иначе определяется основами церковного уклада, который с помощью особой конституционной формы сплачивает сообщество вокруг недостижимой идеи «Пришествия на землю царства Божьего». Как полагает

Кант, судить мы можем не о «Его приходе», а только о форме самого института-сообщества, каковым и является церковь.

87

Адо П. Плотин, или Простота взгляда. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. С. 43.

88

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 273.

89

Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве. СПб.: Андрей Наследников, 2013. С. 155–171.

90

Алексеев М. П. Вильям Хогарт и его «Анализ красоты» // Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 16.

91

Переведем сказанное на язык лейбницеvской доктрины. Раз изначальная и совершенная форма пред-дана в Высшей монаде, Боге, то все другие монады лишь различными способами, с той или иной степенью искажения, выражают ее. Так выражение становится формой существования отдельной монады среди других монад. Тело и его органы — лишь одно из формальных условий коммуникации между монадами, отношения же с Богом не нуждаются в идее тела. Есть монады одетые и обнаженные, но есть монады чистые, соотносимые только с собой, поскольку последние монады есть вечные, неделимые и простые субстанции. Преформистская логика движется в пределах преодоления представления о прерывности жизни (существования) и разрывах единой мировой цепи — предустановленной гармонии. Другими словами, для Лейбница, раз он вводит в свою систему отрицание смерти, необходимо создать *теорию оболочки*, ибо без «отрицания» это было бы невозможно.

Проф. В. Изер на семинарах в МГУ, разбирая произведение Т. Карлейля, автора «Sartor Resartus» (Philosophy of clothes), предложил понятие *рекурсивной петли*, которое, на мой взгляд, есть переложение идей лейбницеvской теории пре-формирования. Поскольку человеческая природа спутана и смешана (архетипизация черт поведения мифологического *трикстера*), то единственная возможность уловить ее содержание есть выражение в одежной форме (шире, абсолютизация оболочки). Человеческая природа не завершена, а одежда создает возможности для ее завершения. Во имя завершения одна форма завершения отменяется ради другой, или более полезной, или более актуальной, или более возвышенной, чем прежняя. Изер формулирует это так: «Речь идет скорее о процессе, который развивается в виде возвратной, т. е. рекурсивной, петли: одеяние, предназначенное для укрытия незавершенности, полагается в качестве исходной предпосылки, а незавершенность сообщает процессу обратное движение, превращаясь, в свою очередь, в предпосылку для перемены одеяния, когда износится» (Изер В. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание. 25–29 мая 1998 г. С. 13. (рукопись перевода, подготовленного на кафедре истории зарубежной литературы, филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова)).

92

Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 137.

93

Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М.: Республика, 1994. С. 457.

94

Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. С. 457.

Если ориентироваться на знания, которые мы сегодня имеем о «примитивных» и традиционных обществах, там возвышенное чувство не могло возникнуть ни при каких обстоятельствах: страх перед природой не имел разумных следствий, необходимой для Канта формы этического катарсиса. Первобытный человек был в Природе и никак не мог занять место *вне* ее, тем более обеспечить себе необходимый уровень безопасности для свободной практики созерцания.

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 255.

Там же. С. 315.

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 295.

Там же. С. 287.

Там же. С. 303–305.

Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 97.

Там же. С. 88.

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 256.

Кант не обсуждает целый ряд образов, которые он использует иногда почти как понятия. Указывает на понятие хаоса, хотя часто пользуется его образами («бездна», например), но ведь именно состояние первоначальной спутанности всего со всем и скрытая за этим сила отрицания ничтожат в Ничто все сущее (если выразиться по-хайдеггеровски). Тем не менее Кант настаивает в своей «Критике» на основополагающем значении *удовольствия*, но оно вызвано к жизни не целесообразностью нашего намерения, а целесообразностью природы как Творения.

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 268.

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 250.

Ср.: «Так в нашем эстетическом суждении природа рассматривается как возвышенная не потому, что она вызывает в нас страх, а потому, что будит в нас нашу силу (которая не есть

природа), чтобы все, за что мы опасаемся (имущество, здоровье и жизнь), считать чем-то незначительным и потому силу природы (которой мы, что касается этих предметов, конечно, подчинены), несмотря на это, не признавать для себя и своей личности такой властью, перед которой мы должны были бы смириться, если бы дело было в наших высших принципах и в утверждении их или отказе от них. Следовательно, природа называется здесь возвышенной только потому, что она возвышает воображение до изображения тех случаев, в которых душа может ощущать возвышенность своего назначения по сравнению с природой» (Там же. С. 270).

108

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 269. Живописная рельефность, например, той же Швейцарии сегодня настолько высока и настолько уже насквозь искусственна, «сделана», что практически любой *вид*, которым вы овладеваете, записан в общую фотопамять места и тут же воспроизводит копию реального, как только мы начинаем его поиск: реальное создается для «хорошего вида». Тем не менее те, кто занимаются альпинизмом, эти своего рода мученики экстрима, рискующие жизнью, конечно, не ради неслыханных видов и высот, а ради самого риска, вероятно, достигают иногда и ценой собственной жизни незабываемого ощущения первоначального ландшафта, *Ur-Landschaft* швейцарских Альп, безымянного и ужасного, ландшафта-бездны (разве до сих пор не опубликованы «Воспоминания упавшего в пропасть...»?).

109

Кант И. Конец всего сущего (1794) // Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 279.

110

Там же. С. 319.

111

Знаменитое землетрясение в Лиссабоне (1775) рассматривается Кантом как событие, которого невозможно избежать, но, во всяком случае, можно попытаться понять (предвидеть) благодаря правильному использованию разума. Чтобы не быть жертвой землетрясения, достаточно принять ряд мер: хотя бы не строить постройки вдоль рек и в определенном направлении. Это — докритический Кант; критический, надо признать, вообще не мог представить себе событие, которое не могло бы быть соотнесено с человеческим разумом.

112

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 429.

113

Derrida J. *La Vérité en peinture.* Paris: Flammarion, 1978.

114

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 229.

115

Derrida J. *La Vérité en peinture.* Paris: Flammarion, 1978. С. 62–67.

116

Все это было достаточно широко известно в рамках известных работ по семиотике искусства: *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. М.: Мир, 1972. С. 140–144.

Derrida J. La Vérité en peinture. Paris, 1978. P. 69–71.

Полагаю все-таки, что концепция барочного произведения В. Беньямина незримо присутствует в комментариях к кантовской «Критике способности суждения». См., например: «Как сочинения этой эпохи представляются читателю: посвящения, предисловия и послесловия, как собственные, так и чужие, отзывы, похвалы признанных мастеров были нормой. Словно тяжеловесная рама охватывают они собрания сочинений, в случае полных собраний они обязательны. Дело в том, что взгляд, которому было бы довольно созерцания самой вещи, был в то время редкостью. Читатель был настроен усваивать произведения в самом широком круге их связей, и в гораздо меньшей степени занятие ими было, как в более позднее время, частным делом, никому не подотчетным. Чтение было обязательным и наставляющим» (*Беньямин В. Происхождение немецкой драмы. М.: Аграф, 2002. С. 189 (пер. С. Ромашко)*).

Так, интерьер Большого театра, как и многих старых театров Европы и Америки, очень хорошо передает (часто стилем ампир) уже потерянную нами интуицию организации внешнего, ближайшего к произведению рамочного пространства. Сцена — это и есть место произведения, сама картинка события, некая глубоко запрятанная ниша в интерьерном массиве, место для тайной мистерии и пр., а вот зрительское пространство, особенно эти ленточные бельэтажи, что, многократно окружая, слоют пространство вокруг сцены, кажется совершенно необходимым обрамляющим дополнением. Курьезность этого старого стиля перешла на низменные, «лишние» детали. Например, на стенах фойе в виде дорогой лепнины табличка в стиле ампир, даже и не табличка, а некое произведение изящного искусства, забранное имитацией в золоченую раму, внутри которой золотыми же буквами написано запечатленное навсегда предупреждение: «Курить воспрещается». Здесь интересна *случайность* произведения искусства и *вечность* внешнего, безотносительного к его содержанию убранства. Получается, что произведение — *только* отражение, постоянное отражение того, что еще не существует или уже перестало существовать. В то время как богатая рама, продолжая архитектуру интерьера, образует сверхзначимый фон, который остается относительно вечным по отношению к скоротечности события произведения. И поскольку предписание «Курить воспрещается» является вечным, т. е. идеальным, образом произведения, оно само и то, что оно репрезентирует, пребывают в одном времени, которое вечно покоится...

Derrida J. La Vérité en peinture. Paris: Flammarion, 1978. P. 145–146.

Ibid. P. 136–168.

Зубов В. П. Леон Баттиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 72.

Зубов В. П. Леон Баттиста Альберти. С. 92–93.

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 430.

Ср.: «Возвышенное представляет собой противовес прекрасному, но не его противоположность, так как стремление и попытка возвыситься до схватывания (*apprehensio*) предмета возбуждают у

субъекта чувство собственного величия и силы; но мысленное представление о предмете при описании или изображении [его] может и всегда должно быть прекрасным. Иначе удивление превращается в *устрашение*, а оно очень отличается от восхищения как такого рассмотрения, при котором удивлению нет предела» (*Кант И.* Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 487).

126

Винкельман И. Избранные произведения и письма. М.; Л.: Academia, 1935. С. 183–184.

127

Или, например, названия других статей: они строятся почти всегда как ответ на вопрос, на один только вопрос, который требует четкого и ясного ответа, дефиниции, после которой всякое сомнение в статусе вопроса (познавательного) упраздняется.

128

Кант И. Конец всего сущего (1794) // *Кант И.* Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 286.

129

Ж. Старобинский в своем известном тексте «1789: эмблематика разума» исследует, в частности, основное противоречие эпохи Просвещения: это быстрый и фатальный закат правящего класса, то же отношение к бездне, к погружению в хаос, чувство неминуемого конца, все и вся сокрушающего, все ускоряющееся погружение в бездну на фоне роскоши празднеств, чудовищных трат короны, уже невозможных и обществом невыносимых, и невозможность изменить этот обычай существования, ставший за несколько веков основным *габитусом* жизни правящей аристократии. Мне кажется, подобные процессы фиксируются пластически в эмблематическом письме эпохи. Отношение *избытка* (чрезмерности) к *нехватке* (абсолютной недостаточности). От роскоши к нищете, между которыми нет никаких отношений, кроме *случайно* смежных. Поразительно пересечение этих двух миров, хотя они уже вошли в известную колею будущей катастрофы Старого режима, ни тот, ни другой никак не связаны и движутся друг через друга, разрушаясь.

130

«Налицо все характерные черты „эмблемы“, которая, по определению человека сведущего, по природе своей является отчасти символом (с той лишь разницей, что не столько универсальна, сколько конкретна), отчасти загадкой (с той лишь разницей, что отгадать ее достаточно просто), отчасти апофегмой (с той лишь разницей, что скорее визуальная, чем вербальная) и отчасти пословицей (с той лишь разницей, что это ученая, а не ходячая истина)» (*Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 177).

131

Кант И. Критика эстетической способности суждения // *Кант И.* Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 334.

132

Кант в своей ранней работе о возвышенном и прекрасном наделяет человеческие темпераменты особыми эстетическими качествами; одним из них они позволяют лучше воспринимать и воспроизводить *возвышенные* чувства (*меланхолик*), другим лучше и полнее чувствовать *прекрасное* (*сангвиник*) (*Кант И.* Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // *Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 2. С. 142–144).

133

Кант И. Критика эстетической способности суждения // *Кант И.* Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 409.

134

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 411–413.

135

Там же. С. 413.

136

Будь подобен трупу (*лат.*).

137

Ср.: «„Сделай сам так, чтобы твоя продукция устарела“. На фирме „Майкрософт“ это положение знакомо всем программистам, специалистам по стратегическому планированию, инженерам, разработчикам и управляющим, они применяют его все шире и шире во всех аспектах работы, начиная с первой ориентировки в первый день на службе. Если вы только что создали чудо техники, задача в том, чтобы разработать что-то еще чудеснее, после чего первое покажется устаревшим. Если вы не сделаете так, чтобы оно устарело, это сделает кто-то другой» (*Танскотт Д.* Электронно-цифровое общество. Киев: ITN Пресс; М.: Рефл-бук, 1999. С. 73).

138

Главное предложение Уайльда заключалось в том, чтобы одежда свободно свисала не с талии, а с плеч. Это и здоровее, и, что еще более важно, ближе к греческому образцу. «В Афинах не было ни модисток, ни выписанных ими счетов. Цивилизация достигла такой высоты, что и то и другое было людям совершенно неизвестно. Никаких турнюров, корсетов, шнуровок, никаких высоких каблуков, которые заставляют наклонять туловище вперед. Он считал, что в искусстве одеваться можно почерпнуть немало полезного не только от греков, но и от ассирийцев и египтян. Он одобрил шаровары, носимые турчанками. Мужчинам тоже следовало изменить свои костюмы. Иллюстрацией излагаемых им теорий он сделал самого себя. Он заявлял теперь, что охладел к бриджам, потому что „усовершенствованная одежда“ не должна быть такой тесной. Он заменил их легкими облегающими брюками; носил рубашку с широким отложным воротником, глухой темный жилет и широкий черный шарф с брелоками. Он был противником цилиндра и предпочитал ему (возможно, под влиянием рудокопов Ледвилла) широкополую шляпу, способную защитить глаза от дождя. Он выступал за плащи и елизаветинские камзолы. Подобные взгляды, сколь элегантно они ни были высказаны и проиллюстрированы, далеко не всех делали его приверженцами. Хуже того, люди часто упрощали его предложения, доводя их до абсурда» (*Эллман Р.* Оскар Уайльд. Биография. М.: Независимая газета, 2000. С. 298).

139

Барбе д'Ореви́ли Ж. А. О дендизме и Джордже Браммелле. М.: Независимая газета, 2000. С. 118.

140

Ср.: «Более того, однажды, можно ли поверить? — у денди явилась причуда носить потертое платье. Это было как раз при Браммелле. Дерзость денди перешла все пределы; что же им оставалось? И они изобрели новую дерзость, которая была так проникнута духом дендизма: они вздумали, прежде чем надеть фрак, протирать его на всем протяжении, пока он не станет своего рода кружевом или облаком. Они хотели ходить в своем облаке, эти боги. Работа была очень тонкая, долгая, и для выполнения ее служил кусок отточенного стекла. Вот настоящий пример дендизма. Одежда тут ни при чем. Ее даже почти не существует больше. А вот другой пример: Браммелл носил перчатки, которые облегли его руки, как мокрая кисея. Но дендизм заключался не в совершенстве этих перчаток, принимавших очертание ногтей, подобно плоти, а в том, что перчатки были изготовлены четверьмя художниками-специалистами, тремя для кисти руки и одним для большого пальца» (*Барбе д'Ореви́ли Ж. А.* О дендизме и Джордже Браммелле. М.: Независимая газета, 2000. С. 71–72).

141

Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. IV. С. 441.

142

История дома Ива Сен-Лорана — это история художника, духовного близнеца Оскара Уайльда и Марселя Пруста, представляющего на подиуме идеалы дендизма. Гомосексуальные аспекты дендизма очевидны. Если мужское тело становится объектом нарциссистского использования, это одно, но если оно приобретает меновые знаки сексуального влечения, то становится, наряду с женским телом, полноправным объектом.

143

Пруст М. В сторону Свана. М.: Художественная литература, 1973. С. 75.

144

Пруст М. Памяти убитых церквей. М.: Согласие, 1999. С. 34.

145

Пруст М. Обретенное время. М.: Наталис, 1999. С. 169–170.

146

Пруст М. Обретенное время. М.: Наталис, 1999. С. 25–26.

147

Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 167.

148

Псевдо-Лонгин. О возвышенном. М.; Л.: Наука, 1966.

149

Ср.: «От понятия вкуса, в рамках которого притязания искусства на обладание истиной готовятся найти свой бесславный конец, она должна отказаться. Всей прежней эстетике вменяется в вину то, что она, исходя в своих оценках из субъективного суждения вкуса, изначально лишает искусство возможности претендовать на обладание истиной» (Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 486). Итак, основное возражение Адорно — это указание на наличие решающего раздела между эстетической нормой (Прекрасное) и Истиной (не между прекрасным и возвышенным).

150

Во французской литературе 1970–1980-х годов развернулась достаточно оживленная дискуссия вокруг темы *возвышенного*. См. статьи Ж.-Л. Нанси, Ф. Лаку-Лабарта в сборнике *Du Sublime*. И, конечно, в наиболее развернутой и настоящей форме у Ж.-Ф. Лиотара в целой серии исследований, интервью и бесед. Значительное число авторов, участвовавших в сборнике «О возвышенном», вышедшем во Франции в 1987 году, обсуждали устойчивость значения термина *возвышенное*, *sublime*, *sub-lime*, уделяя особое внимание *краю*, *пределу*, *черте*, которые возвышенное преодолевает, чтобы стать самим собой. Нет и речи, как я уже говорил, о жесте подъема, воз-вышения чувств: «Форма, или контур, — это ограничение, *limitation*, и это дело прекрасного; неограниченное, *l'illimité*, напротив, дело возвышенного». Возвышенное — вне предела, вне рамки и обрамления, т. е. это само переживание, аффект, и неважно, что может послужить его причиной (*Du Sublime*. Paris: Belin, 1987. P. 50–52).

151

См.: «Термин „сублимация“, введенный Фрейдом в психоанализ, вызывает в мысли одновременно „возвышенное“ (*sublime*) (ср. использование этого понятия в изящных искусствах для обозначения величественных, возвышающих нас произведений) и „возгонку“ (*sublimation*) (ср. использование этого понятия в химии для обозначения процедур, непосредственно

переводящих тело из твердого состояния в газообразное)» (*Лапланд Ж., Понталис Ж.-П.* Словарь по психоанализу. М.: Высшая школа, 1996. С. 510).

152

Ср.: «Глубокое одиночество возвышенно, но оно чем-то устрашает» (*Кант И.* Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. С. 129).

153

Лиминальность здесь понимается как первоначальный миф о становлении личности внутри социальной структуры (*Тернер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 168–169).

154

Псевдо-Лонгин. О возвышенном. М.; Л.: Наука, 1966. С. 39.

155

Там же. С. 39–40.

156

Ответ Шиллеру можно найти в позднем сочинении Канта «Религия в пределах только разума». И здесь Кант наиболее резко разводит чувства возвышенного и прекрасного (*грациозного*): «Величие закона (подобно закону на Синае) внушает благоговение (не страх, который отталкивает, и не прелесть, которая вызывает непринужденность), возбуждающее чувство уважения подчиненного к своему повелителю, а в данном случае, так как повелитель заложен в нас самих, — *чувство возвышенности* нашего собственного назначения, что увлекает нас больше, чем все прекрасное. — Но *добродетель*, т. е. образ мыслей, имеющий твердую основу и направленный на то, чтобы точно исполнять свой долг, в своих последствиях более *благодетельна*, чем все, что может сделать в мире природа или искусство. И великолепный образ человечества, представленный в этом его облике, хотя и позволяет *грациям* сопровождать себя, но они должны держаться на почтительном расстоянии, если речь идет еще и о долге» (*Кант И.* Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 93). Здесь уже совершенно ясно, что Кант остается на стороне возвышенного, фактически отстаивает и наиболее возвышенный по темпераменту человеческий тип — меланхолию, «высокую болезнь» прошлого ему века.

157

Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 157.

158

См.: «В нравственной философии Канта идея долга выражена с жесткостью, отпугивающей всех граций и способной легко соблазнить слабый ум к поискам морального совершенства на путях мрачного и монашеского аскетизма» (Там же. С. 146).

159

Ср. одно из описаний якобы сконструированной Кантом *чулочной машинки*: «В конце восемнадцатого столетия, до того, как длинные штаны начали заменять штаны до колен или бриджи, все состоятельные мужчины носили чулки. Чтобы чулки не сползали и чтобы сползшие на колена традиционные подвязки для чулок не перетягивали артерию, Кант изобрел хитроумную систему, с помощью которой кровь могла свободно циркулировать без перебоев. Лента, охватывающая его чулки, проходила через два корпуса карманных часов, имеющих форму футляров, они были укреплены на каждом бедре и снабжены пружиной. Таким способом философ мог точно регулировать напряжение лент, так, чтобы они не давили на артерии» (*Ботюль Ж.-Б.* Сексуальная жизнь Иммануила Канта. Логос. 2002. № 2. С. 162. Или: *de Quincey Th.* Les derniers jours d'Emmanuel Kant). Подобная и весьма изобретательная попытка

Канта придать себе постоянство образа относится к одному из важнейших аспектов грациозного движения, именно так понимаемого Кантом образа галантности (историческая форма самосознания денди). См. также реакцию Ю. Хабермаса на принятую сегодня критику кантовской модели разума (*Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. С. 312–336).

160

См. например, разработку темы *грации, грациозного* движения у Бергсона: «Некоторую долю своей окрыленной легкости душа сообщает телу, которое она одухотворяет; нематериальное начало, проникающее таким образом в материю, есть то, что называют совершенством. Но материя упорно противится этому. Она тянет в свою сторону, она хотела бы совратить на путь инертности, принизить до автоматизма всегда бодрствующую действенность этого высшего начала. Она хотела бы закрепить разумно-разнообразные движения тела в бессмысленно усвоенные привычки, отлить в застывшие гримасы живую игру физиономии — словом, придать всему телу такое положение, чтобы человек казался всецело захваченным и поглощенным материальностью какого-нибудь чисто механического движения, вместо того чтобы непрерывно обновляться от соприкосновения с живым духом» (*Бергсон А.* Смех. М.: Искусство, 1992. С. 25).

161

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. С. 415–416.

162

Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 175.

163

Известна попытка Ю. Хабермаса реконструировать дискурс *модерна*, который им интерпретируется *симптоматически* как следствие неудачи или незавершенности проекта Просвещения (*Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003).

164

Смерть философа уже не столь героична, как известные со времен античности «классические» смерти: Сократ и цикута, Эмпедокл и вулкан Этна, Диоген и бочка, Гераклит и бродячие псы. Беньямин умирает на испанской границе из страха быть захваченным гестапо, приняв смертельную дозу наркотиков. Решившись на последнее, не найдя выхода из отчаяния, он возвратился к поэзии Бодлера, пренебрегая смертельными следствиями из ближайшего переживания того опыта, которым так восхищался. Смерть философа больше ничего не значит, она не определяет предшествующую ей жизнь. Философ и смерть на равных и не зависят друг от друга, ибо смерть не мешает ему вновь и вновь говорить, объяснять и доказывать, и тем лучше, тем меньше задаются вопросы о том, как он умер. Можно сказать еще раз: она больше ничего не значит, ибо речь и суждения философа уже заранее подготовили такой исход. Круг ближайших друзей, родные, служители культа — вот и все. Никакой публичности, никаких знаков посмертного отличия, никаких ритуалов воскресения, обнаруживающих отсутствие героя. Смерть больше не влияет на речь, которая еще недавно была воплощена в живущем персонаже, и она продолжает длиться и разворачивать себя даже в отсутствие читателя-друга.

165

Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 220.

166

Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 185 («Мученица. Рисунок неизвестного мастера»).

167

Там же. С. 109 («Веселый мертвец»).

168

- Там же. С. 118 («Алхимия страдания»).
169
- Там же. С. 117 («Жажда небытия»).
170
- Там же. С. 196 («Поездка на Киферу»).
171
- Бодлер Ш.* Цветы зла. С. 168 («Служанка скромная...»).
172
- Фрейд З.* Художник и фантазирование. Жуткое. М.: Республика, 1995. С. 266.
173
- Там же. С. 268.
174
- Гофман Э. А.* Избранные произведения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1962. Т. 1. С. 257.
175
- Heidegger M.* Einführung in die Metaphysik. Tübingen, 1966. S. 115.
176
- Ibid.* S. 114–115. См.: *Хайдеггер М.* Введение в метафизику. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997. С. 226 (пер. Н. О. Гучинской под редакцией А. А. Михайлова, А. Г. Чернякова).
177
- Хайдеггер М.* Введение в метафизику. С. 229.
178
- Ср.: «„Море“ сказано здесь как бы в первый раз и именовано в зимних волнах, через которые оно постоянно извергает свою собственную глубину и само в нее ввергается» (Там же. С. 230).
179
- Ср.: «Начало есть самое неуютное и самое властное. Что наступает затем, есть не развитие, а выравнивание как простое расширение, есть невозможность начала удержаться в самом себе, есть выхолащивание и раздувание начала до извращенного образа величия в смысле обычной величины, обширности, связанных с числом и множеством. Неуютнейшее есть то, что оно есть, ибо оно скрывает в себе такое начало, в котором из преизбытка все сразу вырывается в сверхвластительное, коим надлежит овладеть» (Там же. С. 231).
180
- Хайдеггер М.* Время картины мира. М.: Гнозис, 1993. С. 152–153.
181
- Адорно Т. В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 328.
182
- Адорно Т. В.* Негативная диалектика. С. 331.
183
- Ср.: «...in jedem Augenblick zwei scheinbar unvereinbare Maximen: die minutioser Versenkung und die freier Distanz» (*Adorno T. W.* Drei Studien zu Hegel. Fr/M: Suhrkamp, 1963. S. 112).

	184
<i>Adorno T. W. Minima moralia. Fr/M: Suhrkamp, 1962. S. 91.</i>	
	185
<i>Adorno T. W. Minima moralia. S. 91.</i>	
	186
<i>Adorno T. W. Ästhetische Theorie. Fr/M: Suhrkamp, 1973. S. 443.</i>	
	187
<i>Адорно Т. В. Эстетическая теория. С. 125 (курсив здесь и далее мой. — В. П.).</i>	
	188
Там же.	
	189
Там же. С. 125–126.	
	190
<i>Адорно Т. В. Эстетическая теория. С. 126.</i>	
	191
Там же. С. 126–127.	
	192
Там же. С. 127.	
	193
Там же. С. 259.	
	194
Там же. С. 429.	
	195
<i>Adorno T. W. Negative Dialektik. Fr/M: Suhrkamp Verlag, 1970. S. 356. См.: Адорно Т. В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 325.</i>	
	196
<i>Кунц К. Совесть нацистов. М.: Ладомир, 2007. С. 286–287.</i>	
	197
См.: «„Идентификация с агрессором“ представляет собой, с одной стороны, предварительную фазу развития суперэго, а с другой — промежуточную стадию развития паранойи. Она сходна с первой механизмом идентификации, а со второй — механизмом проекции. В то же время идентификация и проекция представляют собой нормальные виды деятельности эго, и их результаты существенно различаются в зависимости от того материала, к которому они применены» (Фрейд А. Эго и механизмы защиты. М.: Эксмо, 2003. С. 168–169).	
	198
Этой теме много места уделяет Дж. Агамбен в своей интересной книге «Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель».	
	199
<i>Агамбен Дж. Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012. С. 74.</i>	

200

Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти. М.: Наука, 1977. С. 94–95.

201

Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? М.: Ad Marginem'93. Ежегодник. С. 316.

202

Lyotard J.-F. L'Inhumain. Paris: Galilée, 1988. P. 114.

203

Лакан Ж. Семинары. Книга 2. М.: «Гнозис», «Логос», 1999. С. 318.

204

Очень интересно появление сериалов, которые словно отмеряют собой смену состояний «общего чувства», указывающих на новые ценностные ориентиры. Сначала про «ментов», потом про «фээсбэшников», наконец, про «братков» и т. д. Одни сериалы еще пытались романтизировать отчаяние справедливости перед всеобщим характером Зла, но затем это требование уступает место новой героике — героике преступления, эстетизируется преступная деятельность именно как героическая (особенно это заметно по фильмам «Бандитский Петербург», «Бригада» и др.).

205

Вспоминаю передачу-репортаж по «Свободе», — о том, как в трудные времена (начала 90-х годов) выживали пенсионеры. Журналистка спрашивает: «А что же вы едите, раз у вас нет денег ни на что, кроме как на буханку хлеба? Так мы, — отвечал один из пенсионеров — буквально, подбираемся, например, вот этот салат из капусты мы насобирали возле базарного лотка, торгующего свежей капустой, отбираем хорошие клубни в гнилой картошке, помидоры. И так везде, где можно, на мясное, конечно, нет денег. И тем не менее выживаем...». И предложили корреспонденту «Свободы» попробовать приготовленные из этих продуктов блюда (чтобы та удостоверилась, что они съедобны). К концу горбачевского периода правления — тогда я курил — помню, пришлось собирать окурки, поскольку исчезли сигареты... И я был обрадован, что нашел на балконе целую банку не выкуренных до конца окурков. Во времена Гайдара все, действительно, появилось в виде западного самого низкого по качеству продукта, но было так же недоступно, поскольку не платили и без того мизерную зарплату. Спасались грантами Сороса, поездками за рубеж, где нам платили за лекции, хотя и немного, но регулярно. И, экономя в командировках, мы продолжали выживать, писать книги, участвовать в конференциях, представлять за рубежом российскую науку.

206

См., например, фотографии бомжей, сделанные Михайловым. Фотограф согласен с тем, что он видит, а видит же он лишь то, что не может быть представлено. Вот откуда величайший стыд жизни. Неприкаянность, нет ни родины, ни места, ни цели, ни воли, ни стыда. Потерявшие стыд и вину. Жизнь сосредоточилась на границе, за которой существование становится невозможным.

207

Можно, кстати, указать на растяжку повседневной временности: ведь есть *утром* и *вечером*, есть *завтра* и *вчера*, есть *позавчера* и *послезавтра*, все эти дления, которыми управляет *сейчас* буквально, в реальном времени. Но так же реально, хотя и не буквально, оно управляет временем прошлого и будущего, которое теперь относится лишь к границам, на которые мы можем разделить временность *сейчас*. Ведь ясно, что не зная, что будет завтра, и забывая, что было вчера, это значит перемещать их временность в *сейчас*. День как ближайшая форма определения как будущего и прошлого, соразмерного действию *сейчас*. СМИ прекрасно

это чувствуют. Только посмотрите на названия ТВ-передач, журналов и газет, рекламы и пр.: «Времечко», «Сегоднячко», «Сегодня», «Сейчас», «Завтра», «День».

208

Канетти рассматривает тему *выживающего* в границах общих принципов выживания. Выживающий — человек власти, можно сказать, что он тоже принадлежит миру возвышенного: его возвышает смерть врага. Выживающий тот, кто оказался на плечах мертвых. И не только избежал смерти, но и обрел дополнительное могущество. Но в любом случае выживающий — не выживший, выживающий — это воля к власти, присущая человеческому вообще, выживший — это персонаж локального опыта катастрофы. Весьма любопытны определения архаических форм выживания, которые дает Канетти: отношение к предкам и предшествующим поколениям, «неучастие и отдаленность» от мест выживания. «Момент выживания — это момент власти. Ужас от ощущения смерти переходит в удовлетворение от того, что мертв не ты, а другой. Он лежит, а ты стоишь. Будто сразил врага в единоборстве. В деле выживания каждый каждому враг, и любая боль — ничто по сравнению с фундаментальным триумфом выживания. Важно, что выживающий один попирает одного или многих мертвых. Он видит себя одним, чувствует себя одним и, если говорить о власти, которую он ощущает в это мгновение, то нужно всегда помнить, что она проистекает только и исключительно из его единственности» (См.: *Канетти Э. Массы и власть. М.: Ad Marginem, 1997. С. 245*).

209

Я полагаю, что манипуляция чувством возвышенного осуществляется, правда, не столь успешно, как манипуляция на основе перераспределения чувства удовольствия. Именно чувство возвышенного — одно из самых консолидирующих общих чувств, которое испытывает человек рядом с другим человеком, то, что, действительно, хотя бы на мгновение всех делает братьями и сестрами. Власть, столь склонная к манипуляции, безмерно ценит такие торжественные мгновения. СМИ — это другая власть, относительная, но совершенно «отвязная», ибо она ставит своей целью не информировать, не образовывать и просвещать, не взывать к лучшим чувствам, а только распространять образы (хочу указать на то, что образы, т. е. сформированные единицы представления, следует отличать от информации, безличной и объективной, обладающей только количественными характеристиками). СМИ манипулирует образами, как если бы они были объективной информацией. Все поле образов артефактно и обращено к индивиду как чистому потребителю. Тот, кто только потребляет, лишен права на выбор и оценку.

Валерий Подорога

Возвышенное. После падения

Краткая история общего чувства

Редактор Д. Аронсон

Дизайнер серии Д. Черногаев

Корректоры О. Семченко, В. Салий

Верстка Д. Макаровский

Адрес издательства:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlobooks.ru