

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

АРТЕМЕНКО ТАТЬЯНА ЮРЬЕВНА

ПРОБЛЕМА ОСНОВАНИЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЧУВСТВЕННОСТИ В
СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Специальность 09.00.04 – эстетика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Научный руководитель-
доктор философских наук,
профессор Устюгова Е.Н.

Санкт-Петербург

2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Концепция Homo aestheticus	15
1.1 Универсальность эстетического чувства.....	18
1.2 Эстетика как нерациональная коммуникация.....	21
1.3 Чувственность как свойство субъекта.....	24
1.4 Противоречия homo aestheticus. Соотношение общего и индивидуального.	27
Глава 2. Внутреннее и внешнее. Активный и пассивный субъект...35	
2.1 Интенциональность. Активность субъекта как условие противопоставления внутреннего и внешнего.....	36
2.2 Анонимный субъект восприятия.....	46
2.3 Образность как интенциональность и желание.....	63
Глава 3. Кризис репрезентации в искусстве.....	73
3.1 Техническая революция в искусстве	74
3.2 Автономия образа	82
Глава 4. Критика концепта homo aestheticus.....	100
4.1 Аннулирование субъективности. Разлад, как условие свободы.....	100
4.2 Сообщество как видение.....	109
Заключение	124
Библиографический список использованной литературы.....	130

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования.

Главной проблемой эстетики традиционно было определение качества и специфики эстетического как особой чувственно-сверхчувственной реальности, интегрирующей непосредственность проявления индивидуального внутреннего чувства с наиндивидуальными внешними универсалиями. В классической эстетической теории на первый план выходили вопросы обоснования универсальных принципов прекрасного и возвышенного и считалось, что основанием сверхчувственного являются трансцендентные смыслы (Бог, Истина, Добро), которые задают общую систему координат для культуры в целом и обеспечивают функцию единства эстетического отношения.

Изменения, которые произошли в мировоззренческом фундаменте современной культуры, связаны с отказом от трансцендентных универсалий, а это значит, что единство мира уже не гарантировано ни Богом, ни Трансцендентальным субъектом, ни Реальностью. Поскольку содержательные основания субъективности размываются, а мир трактуется как пространство взаимодействия субъектов в горизонте множественности смыслов, главным вопросом современного философского дискурса становится вопрос о том, как возможна связь индивидов вне каких-либо универсалий. В этом смысловом контексте внимание философов вновь обращается к эстетике, которая представляется полем философской рефлексии, позволяющем снять противоречие между универсальным и уникальным, общим и индивидуальным. Такой ракурс понимания эстетического стал предметом особого интереса в современной французской философии.

В поисках нового определения эстетического исследователи обращаются к переосмыслению субъекта как такового, обнаруживая основания его

суверенности не в области сверхчувственного, а в сфере чувственности. Об этом свидетельствует все возрастающий интерес к концепту *homo aestheticus* (человек чувствующий), призванному разрешить противоречия современной эстетики и дать новый импульс развития философской концепции субъекта.

Проблема обоснования эстетической чувственности нашла оригинальные трактовки в исследованиях современных французских философов. Термин *homo aestheticus* был введен одновременно двумя авторами – Э. Диссанайк и Л. Ферри, которые указывали на необходимость выведения эстетики за рамки классической системы эстетических категорий, приняв за основу концепт чувственности. При этом, несмотря на разницу в интерпретации самого концепта чувственности, авторы описали сходный круг проблем, которые могли бы быть разрешены с позиций более широкого понимания чувственности. Прежде всего, это проблема оснований коммуникации в мире без общего центра, вопрос о возможности трансценденции в имманентности, а также трактовка искусства как способа межкультурной коммуникации, связывающего через эстетическую чувственность несводимые друг к другу явления.

Такая постановка проблемы определяет общий вектор подходов к эстетической чувственности в современной французской эстетической мысли, характеризующийся, с одной стороны, обращением к нетрансцендентальным основаниям секуляризованного субъекта и, с другой стороны, стремлением подкрепить принцип единства смыслового поля культуры некими общими основаниями. Таким образом, теория чувственности становится актуальной прежде всего в контексте современных трактовок соотношения категорий общего и частного, индивидуального и социального, уникального и универсального, перцептивного и коммуникативного.

Встав на такую позицию, многие исследователи (С.Жижек, Л.Ферри, Ж.Рансьер) пытаются критически преодолеть концепцию эстетического Канта, определив характер существования чувствующего субъекта в секуляризованном публичном пространстве. Если, по Канту, специфика эстетического заключалась в том, что оно соединяло перцептивное с

трансцендентальным, конкретное с универсальным, то сегодня возникает потребность в переосмыслении самого соотношения уникальное-универсальное, индивидуальное-общее.

В данном диссертационном исследовании предпринята попытка классифицировать современные трактовки чувственности, условно разделив их на две группы. Первая анализирует магистральную линию интерпретации чувственности, нашедшую выражение в концепте *homo aestheticus*, который трактует чувственность как внутренний опыт субъективного переживания. В этой парадигме оппозиция «конкретное-универсальное» проецируется на другую пару категорий «внутреннее-внешнее». При этом внутреннее понимается как синоним непосредственно субъективного, максимально конкретного, а следовательно, истинного и неискаженного влиянием универсальных смыслов. Внешнее же ставится в один ряд с универсальным, общим, социальным, трактуемым как догматичное и идеологичное. Соответственно, основная линия прочтения концепта чувственности в современной французской философии прочерчивается в анализе соотношения категорий индивидуальное, конкретное, внутреннее – с одной стороны, и общее, универсальное, внешнее – с другой.

Данное диссертационное исследование направлено на критическую оценку такой постановки проблемы и вытекающей из нее трактовки связи между этими категориями, а также на использование концепта чувственности именно в этом контексте. В ходе анализа такого подхода доказывается, что внутреннее и внешнее, конкретное и универсальное – не рядоположенные категории, что они принадлежат различным контекстам, а их смешивание порождает ряд неразрешимых противоречий в концепции *homo aestheticus*. Это прежде всего касается сведения индивидуальности к чувственности и основанного на этой установке противопоставления внутреннего и внешнего, как определяющего представление о субъекте.

Вторая линия трактовки концепта чувственности располагается за пределами контекста категориальной оппозиции внутреннего и внешнего. В этой парадигме субъект рассматривается в ракурсе соотношения его активности и пассивности.

При этом чувственность трактуется как выражение колебания между субъектом и миром, характеризующего прежде всего эстетического субъекта, что наиболее полно проявляется в феномене визуальности, ставшем центральным предметом рассмотрения в работах М.Мерло-Понти, Ж.Лакана, Ж.Раньсера. Аналитическое сопоставление подходов этих философов дает возможность оценить новизну и оригинальность предложенных ими трактовок чувственности, а также осмыслить их эвристические возможности как для понимания эстетического в современной эстетике, так и для теории субъекта в целом.

Степень научной разработанности проблемы.

Для современной эстетики характерна направленность на поиск новых оснований теории самоидентификации субъекта в условиях эпохи постмодерна, отличной от классической модели культуры. Среди исследователей, определивших основное направление понимания постмодерна и методов его интерпретации, можно выделить программные работы Ж.-Ф.Лиотара, Ж.Бодрийяра, З.Баумана, Ю.Хабермаса, П.Бергера и Т.Лукмана. Общей тенденцией в осмыслении постмодерна можно назвать его характеристику как заключительного этапа процесса секуляризации культуры в целом, ее освобождения от императивов трансцендентных ценностей и смыслов. Как следствие этих изменений в культуре пересматривается место и роль искусства в ней (Ж.Бодрийяр, Р.Рошлиц, И.Мишо). Исследования, посвященные общей характеристике культуры постмодерна и установлению в ней места эстетики, объединяет интерес к социальному конструированию реальности и его коммуникативным аспектам. В отличие от классической модели понимания эстетического через соотношение частного и общего, уникального-универсального предлагаются альтернативные модели действия чувственности в контексте соотношения категорий индивидуальное-социальное, перцептивное-коммуникативное. Следует также отдельно отметить важность антиплатонической тенденции в трактовке современной эстетики, которая

получила выражение в теории эстетики множественности (Ж.Делез, Ф.Гватари, М.Хардт, А.Негри, Н.Буррио).

В отечественной эстетической мысли вопросами самоопределения эстетики в культуре постмодерна занимались такие исследователи, как В.В.Бычков, Д.А.Ардамацкая, А.А.Грякалов, Л.А.Закс, Н.Б.Маньковская, В.А.Подорога, А.Е.Радеев, А.В.Рыков, М.К.Рыклин, Е.В.Петровская, Н.Н.Суворов, М.Б.Ямпольский. Позиции этих авторов можно классифицировать по двум основным направлениям интерпретации места и роли эстетики в культуре постмодерна: исходящее из классических определений эстетики и ориентирующееся на ее особые черты в эпоху постмодерна. Так, например, Л.А.Закс, принимая во внимание все радикальные изменения, произошедшие в культуре, подчеркивает особую важность сохранения в этих условиях духовной необходимости, ценностной природы и сущности эстетического¹. А А.Е.Радеев выстраивает концепцию производства эстетического, в рамках эстетики множественности, основанной на отсутствии какого-либо единого центра произведения искусства².

Центральным предметом анализа в диссертационном исследовании является феномен чувственности, имеющий как традицию классической теоретической трактовки, так и нового, неклассического, понимания. Впервые к концептуализации автономности чувственности по отношению к рациональному опыту подошел И.Кант. Он понимал чувственность как не только перцептивную, но и трансцендентальную, как альтернативный рациональности способ связи с универсальным, трансцендентным основанием (с разумом, в терминологии Канта). Эту традицию понимания чувственности продолжает в XX веке представитель марбургской школы неокантианства – Г.Коген. В теории чистого чувства, Коген противопоставляет эстетику познанию, настаивая на ее трансцендентальных основаниях.

¹ Л.А.Закс. Эстетизм: базовые вещи. К научным основаниям диалога эстетик. Актуальная эстетика-1. СПб, 2013. С. 11.

² А.Е. Радеев. Поворот к множественности в эстетике и проблема чувственности // Вестник ЛГУ им. А.С.Пушкина. Том 2. Философия. 2013. С. 108-116.

Хотя теоретический потенциал этой линии развития эстетики далеко не исчерпан, в XX веке наметился и другой путь обоснования специфики эстетического не за счет трансцендентальных оснований, а за счет пересмотра самого концепта чувственности. Наиболее широко эту проблему ставит А.Бадью в книге «Краткое руководство по инэстетике», обосновывая онтологию неклассической эстетики, в которой ключевую роль играют чувственность и идея. Но поскольку Бадью считает, что единство произведения искусства всё же обеспечивается идеей, его подход не позволяет далеко уйти от классических интерпретаций чувственности.

Проблема конкретности и непосредственности как основы эстетического переживания стала главной темой исследования в работах Х-У.Гумбрехта «Производство присутствия» и Н.Буррио «Эстетика взаимодействия». В этих книгах авторы подчеркивают отсутствие трансцендентального измерения произведения искусства, то есть отсутствие в нем сообщения. Вместе с тем, настаивая на том, что смысл произведения искусства создается встречей замысла автора со зрителем, они редуцируют эстетический опыт к субъективному переживанию.

В.Вельш в книге «Эстетика по ту сторону эстетики» трактует эстетику, как междисциплинарную теорию и предлагает вывести ее за рамки теории искусства, опираясь на концепт чувственности. К такому выводу Вельш приходит не столько в результате анализа самого искусства или рассмотрения связи эстетики с изменением места субъективности в социуме, сколько благодаря анализу трансформации общества в целом.

Наиболее детально к анализу чувственности подходит М.Дьякану в работе «Размышления об эстетике осязания, обоняния и вкуса», в которой она рассматривает феномен конкретности в аспекте неумозрительности, неидеальности чувства, хотя и не исследует специально тему возможности общего в этих конкретных проявлениях.

Э.Диссанайк, Л.Ферри и Ж.Рансьер обращаются к концепту чувственности как к способу проблематизации возможных форм единства современного

общества через анализ соотношения частного (индивидуального) и общего (социального) при отсутствии «общей меры». Так, Рансьер стал первым, кто обосновал проблему связи чувственности и коллективности как одну из главных проблем современности. Именно он ввел понятия «эстетика» и «политика» в непривычный контекст, объединив их общей проблемой единства вне поиска оснований универсальности.

Наиболее общий подход к проблеме соотношения частного и общего в посттрансцендентальном мире разрабатывали Т.Адорно, Х.Арендт, В.Беньямин, Ж.Бодрийяр, С.Жижек, С.Зонтаг, Ф.Лаку-Лабарт, Ж.-Л.Нанси Э.Фромм. Большинство из этих авторов обращалось к рассмотрению этой проблемы в эстетическом контексте.

Пересечению общего (массового) и индивидуального в эстетической и художественной культуре современности посвящены работы таких отечественных исследователей как М.С.Каган, Т.А.Круглова, Ю.М.Лотман, Н.Б.Маньковская, Е.Г.Соколов, Н.Н.Суворов, Н.Ястребова. Опыт отечественной мысли оригинален и интересен прежде всего потому, что соединяет в себе западноевропейскую рефлексию о роли масс в искусстве XX века с опытом советской культуры, а также концептуализирует роль повседневности и объединяющей силы массового воображаемого.³ В нашем исследовании в феномен массового искусства XX века рассматривается с точки зрения организации субъективности в рамках дискурса «эстетика и политика». Методология этого дискурса является междисциплинарной, так как для осмысления феноменов современной реальности, авторы предлагают выйти за рамки конкретных дисциплин в поисках способов объяснения неклассического смыслообразования.

В отечественной литературе рассмотрение проблемы соотношения индивидуального и общего в рамках эстетической теории представлено мало.

³ См. Круглова Т.А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: диссертация докт. филос. наук: 09.00.04/ Круглова Татьяна Анатольевна – Екатеринбург, 2005.

Наиболее близко к такой постановке вопроса подошел А.А.Грякалов, которого интересуют прежде всего онтологические аспекты проблемы. При этом основное внимание он уделяет анализу концепта события, идя в русле развития идей А.Бадью⁴. Так же можно отметить значительность работ К.А.Ермилова, который исследует взаимодействие эстетики и политики, акцентируя экологический аспект проблемы⁵.

Н.М.Савченкова рассматривает связь между всеобщим и индивидуальным в анализе различных способов чувствования⁶. Е.Н.Устюгова исследует диалектику общего и индивидуального в теории стиля, являющегося формой самоидентификации субъекта в системе его коммуникативных отношений⁷. А.Е.Радеев видит в феномене чувственности специфику предмета эстетики, трактуя ее с точки зрения проблемы множественности. Все эти авторы подходят к проблеме поиска нового теоретического поля эстетики, опираясь то на концепт визуальности, то на концепт чувственности, или же делая центром внимания отношение индивидуального и общего. По нашему мнению, как раз в логике взаимосвязи всех этих аспектов и можно обнаружить своеобразие теоретического поля современной эстетики.

Предмет исследования.

Проблема эстетической чувственности и ее нетрансцендентальные основания в феномене визуальности.

⁴ См.: Грякалов А.А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос НОМО AESTHETICUS // Вопросы философии. №3. 2013. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=689&Itemid=52

⁵ См.: Ермилов К.А. Экология техногенной цивилизации. Диссертация канд. филос. наук <http://www.dissercat.com/content/ekologiya-tekhnogennai-tsivilizatsii>; Ермилов К.А. Эстетика и экология: место для политического диалога//АКТУАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА — II. Материалы международного форума 15-26 мая 2014 года. СПб.: 2014. С. 93-95.

⁶ См.: Савченкова Н.М. Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа. СПб., 2004.

⁷ Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб.: 2006.

Объект исследования.

Проблема оснований эстетической чувственности в современной французской философии.

Цель и задачи исследования.

Цель данного диссертационного исследования заключается в анализе концепта эстетической чувственности в смысловом контексте современной культуры.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

1. Обозначение проблемного поля, в рамках которого концепт чувственности разрабатывается в современной французской философии.
2. Выявление возможностей нового обоснования концепта чувственности в преодолении кризиса классического понимания эстетического.
3. Критическое осмысление концепта *homo aestheticus* в современной французской философии.
4. Анализ попыток французской философии создать эвристичную для исследования чувственности модель субъективности за пределами дилеммы общего и индивидуального.
5. Определение эстетической значимости феномена визуальности при сопоставлении активного и пассивного субъекта.
6. Рассмотрение визуальности как проблемы эстетической онтологии в контексте диалектики индивидуального и общего, опираясь на опыт феноменологии и психоанализа.

Научная новизна исследования определяется поставленными целью и задачами и заключается в следующем:

1. Выявлены и проанализированы основные тенденции в обосновании эстетической чувственности в современной французской философии.

2. Произведен сравнительный анализ классического и современного понимания эстетической чувственности.
3. Осуществлен критический анализ выдвинутого французской философией концепта «homo aestheticus»
4. Проанализированы эвристические возможности трактовки «эстетического» как онтологической проблемы субъективности.
5. Впервые в отечественной литературе осуществлена рефлексия проблемы визуальности как основания переоценки границ индивидуального и общего, внутреннего и внешнего.

Теоретическая и практическая значимость работы.

В теоретическом плане выявление онтологических оснований эстетической проблематики позволяет создать контекст для новых интерпретаций как искусства, так и различных форм социального взаимодействия. Результаты этой работы позволяют говорить о многих течениях современного искусства не как о провокации и противопоставлении классике, но как об эксперименте по созданию иных форм смыслообразования и возможностей единства, а значит, и иных форм чувствования.

Сформулированные в итоге данного исследования положения могут быть использованы как в эстетических исследованиях, так и в создании базы для интерпретации произведений современного искусства. Материал диссертации может быть полезен для разработки лекционных курсов и составления учебных пособий по эстетике, теории искусства, истории современной французской философии, в которой данная проблематика представлена наиболее широко.

Методология и методы исследования.

Реализация поставленных задач опирается на классические методы гуманитарных наук: герменевтическая интерпретация, сравнительный анализ текстов, системный (антиредукционистский – не сводимость целого к части, сложного к простому) подход к анализу сложных явлений. Необходимо отметить,

что специфика работы заключается в том, что сам предмет изучения находится на границе трех философских дисциплинарных подходов – эстетики, социальной философии и онтологии, что обусловило достаточно широкий круг вопросов, включенных в поле диссертационного исследования. Таким образом, к концепту чувственности мы подходим как со стороны анализа развития философских концепций субъекта (преимущественно опираясь на опыт французской экзистенциальной феноменологии и психоанализа), так и со стороны рассмотрения основных тенденций развития художественной образности в новых (так называемых, технических) искусствах, что выразилось в радикальной трансформации сферы визуального.

Положения, выносимые на защиту:

В результате рефлексии эстетических проблем и подходов к их решению, выдвинутых в современной французской философии, автор приходит к выводу о ключевой значимости для современной эстетической теории следующих положений:

1. Исходное базовое значение в современной эстетике приобретает концепт чувственности, позволяющий интегрировать альтернативные модели субъективности и преодолеть такие концептуальные оппозиции в трактовке эстетического, как частное-общее, внутреннее-внешнее, перцептуальное-коммуникативное, индивидуальное-коллективное.
2. Современное понимание эстетической чувственности продуктивно работает как проблема онтологической трактовки субъективности.
3. Выдвигаемый некоторыми французскими эстетиками концепт *homo aestheticus*, редуцирующий чувственность к самодетерминированной индивидуальности, представляется односторонним и требует критического переосмысления.
4. Развитием концепции эстетической чувственности выступает онто-феноменологическая трактовка визуальности как основание переоценки границ частного и общего, внутреннего и внешнего в онтологии субъекта.

5. Для развития теории эстетического на основании концепта чувственности (в частности, проблемы визуальности) необходим междисциплинарный подход, существенно расширяющий представления о предмете современной эстетики.

Степень достоверности и апробация результатов.

Основные идеи и выводы, а также отдельные вопросы и сюжеты по теме диссертационного исследования обсуждались в ходе различных научных конференций и коллоквиумов. Основные положения диссертации отражены в публикациях в ряде отечественных журналов по философии (Философия и политология в контексте современной культуры, Философия и эпистемология науки, Вестник СПбГУ, Вестник ЛГУ им. Пушкина, Общество. Среда. Развитие и сборниках статей (Studia Culturae, Эстетика без искусства Перспективы развития). Количество публикаций по теме 8.

Структура диссертации.

Работа состоит из введения, четырех глав, содержащих 9 параграфов, заключения и списка литературы, включающего 95 наименований, в том числе 28 – на иностранных языках – английском и французском. Общий объем диссертации составляет 136 страниц.

Глава 1. КОНЦЕПЦИЯ НОМО AESTHETICUS

Эта глава посвящена рассмотрению современных трактовок феномена чувственности, определяющих его как главный эстетический фактор. Основная задача этой главы состоит в определении причин этого «поворота к чувственности», получившего имя *homo aestheticus*. Центральным вопросом является то, почему именно чувственность стала считаться основополагающей чертой сущности человека, почему именно на этот концепт многие авторы возлагают надежду на выход из кризиса современной эстетической мысли. Этот кризис можно обозначить, как тупик постмодерна, выразившийся в размывании границ эстетического поля, в утрате эстетикой своего предмета, в идее о конце эстетики, как науки. Выход из этого тупика многие авторы связывают с пересмотром основ классической эстетики возвышенного и прекрасного и переориентацией эстетики на концепт чувственности, открывающий перспективы иного способа организации проблемного поля эстетики. Выбор авторов, на позиции которых мы опираемся в нашем исследовании, обусловлен именно таким углом зрения на современную эстетическую проблематику. Это преимущественно теоретики второй половины XX века, пытавшиеся представить чувственность в новом, неклассическом контексте. Тенденция рассмотрения современной эстетики через проблему чувственности свойственна, прежде всего французским исследователям (Л.Ферри, Н.Буррио, Ж.Рансьеру, А.Бадью).

К концепту чувственности, как к другой оптике рассмотрения проблем эстетики, обращались и такие отечественные авторы, как А.А.Грякалов,

Н.М.Савченкова, А.Е.Радеев. Все они рассматривают чувственность как точку опоры для пересмотра перспектив построения современной эстетической теории.

Так, А.А.Грякалов в работе «Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос НОМО AESTHETICUS» подходит к проблеме чувственности, опираясь на концепт события. Этот подход позволяет автору представить эстетику, как топологию, то есть как место пересечения различных логик, идеальную площадку их сосуществования. По контрасту с эстетикой Грякалов отводит политике роль логики времени, то есть причинно-следственной связи. Он полагает, что благодаря укорененности в эстетике, в политике возникает возможность «смещения стратегий временности» в сторону возникновения некой множественности, объединенной общим эстетическим полем. Эстетика, таким образом, является способом «утверждения возможного единства во множестве». Перекрестком путей эстетики и политики, то есть воплощением принципа единства и множества одновременно, становится концепт *Nomo aestheticus*, который автор характеризует, как: «существо интенсивно проживаемого опыта, представления которого понуждают к пристальному всматриванию и вслушиванию в мир»⁸. Таким образом, благодаря связи эстетического дискурса с дискурсом политическим Грякалов видит эстетику в новом контексте, позволяющем определить ее уникальное теоретическое поле.

Похожую задачу ставит перед собой и с успехом выполняет Н.М.Савченкова. В работе «Альтернативные формы чувственности»⁹ она стремится создать «общую теорию чувственности», по минимуму прибегая к анализу и систематизации форм чувственности, но скорее позволяя самому предмету исследования определить соответствующий метод. Так, исследование теории чувственности обретает форму обращения к различным модусам существования аффектов, без их обобщения в концептуальные схемы. От древнегреческих

⁸ Грякалов А.А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос НОМО AESTHETICUS // Вопросы философии. № 3. 2013. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=689&Itemid=52

⁹ См.: Савченкова Н.М. Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа. СПб., 2004.

персонажей, до открытий кино, прослеживаются различные способы видеть, а значит, и чувствовать, а эстетика объединяет их всех, становясь универсальным горизонтом, в котором «предъявленные формы чувственности могли быть поняты».¹⁰ Но, несмотря на первоначальную установку не исходить из общих концептов для объяснения и систематизации различных форм чувственности, автор все-таки приходит к некоторым обобщениям, выявляя два типа «причастности к чувственности» - идеосинкразию и катастрофу (катарсическое переживание). Казалось бы, самое индивидуальное и интимное, что может быть в человеке, отсылает напрямую к его включенности к всеобщему. Само по себе чувство является переживанием сугубо личным, но организовано оно полностью в рамках всеобщего способа чувствования. Таким образом, в своей книге Н.М.Савченкова ставит очень важный для исследования феномена чувственности вопрос о соотношении общего и индивидуального в чувственном.

Другую точку зрения на проблему чувственности предлагает А.Е.Радеев¹¹, который подходит к ней в ракурсе методологии, представляя концепт чувственности как способ переопределить эстетику. Он ставит вопрос так: способна ли эстетика найти собственное проблемное поле, не «расползаясь по культурологическим и междисциплинарным штудиям». А.Е.Радеев предлагает концептуализировать множественность, что позволит не только обозначить уникальный предмет эстетики, но и отразится на ее методе, который должен заключаться в отказе от классических (причинно-следственных) форм единства. Главный порок и причину кризиса современной эстетики автор видит в ее неспособности создавать концепты. В этом смысле опора на концепт чувственности может послужить фундаментом для обоснования субъекта собственно эстетического отношения. Эстетика предлагает форму сосуществования (через отношения сомножения, размножения и присомножения) для разных вариантов множественности, без ее упорядочивания. Таким образом, в

¹⁰ Там же, с. 136.

¹¹ Радеев А.Е. Что знает эстетика о чувственности? // *Studia Culturae* Выпуск 17. 2013. С. 61-67.

вопросе о формах множественности, по мнению автора, состоит специфика эстетики и ее преимущество.

Придерживаясь русла намеченной проблематики у вышеуказанных авторов, мы в своем исследовании постараемся объединить все предложенные аспекты теории чувственности в один логический ряд. Для этого сначала обратимся к вопросу – почему именно чувственность становится краеугольным камнем современных эстетических исследований и какой смысл вкладывается в это понятие.

Концепт *homo aestheticus* был введен одновременно в начале 1990-х годов двумя авторами Элен Диссанайк и Люком Ферри, но с позиций различных подходов: антрополог Элен Диссанайк основывает свои рассуждения на обширном эмпирическом материале, Люк Ферри – представитель «чистой» философии, опирается на анализ трудов Канта, Гегеля и Ницше. Но оба они, тем не менее, сходятся в одном – попытке найти универсальное обоснование для всех проявлений человека. При этом Элен Диссанайк руководствуется поиском общего среди разных обществ, а Люк Ферри следует скорее трансцендентальному методу, определяя условия его возможности. Необходимо выяснить, почему на пересечении столь разных путей оказывается эстетика, то есть, почему именно в эстетическом контексте стали определяться сущностные характеристики человека.

1.1 Универсальность эстетического чувства

Общей чертой всех рассуждений о *homo aestheticus* можно назвать приписывание универсального качества всем проявлениям эстетического. Теоретики обратились к эстетике, как последнему возможному оплоту неметафизической универсальности, отвечая на вопрос – на каких основаниях можно строить теорию универсальности эстетического, и почему именно эти

основания оказываются более востребованными, чем основания универсальности этики или познания.

Главный тезис работы Ноэль Каролл «Искусство и природа человека» состоит в том, что искусство – это универсальное явление, так как оно свойственно всем, даже самым «примитивным» обществам. На этом основании автор делает вывод, что искусство выражает человеческую природу, иначе многие общества просто отказались бы от него, так как для них оно является слишком дорогим и нерентабельным¹². Н.Каролл придерживается скорее естественно-научной, нежели трансцендентальной трактовки искусства, признавая последнее закономерным адаптационным процессом. Н.Кэрролл считает, что искусство было придумано не случайно, и вряд ли является признаком особенной свободы человека, скорее наоборот, оно выполняет очень важную для выживания рода функцию - создание социальной связи, скрепляющей общество в единое эмоциональное поле, благодаря которому оказываются возможными и коммуникация, и единство внутри него. Очевидно, что такой статистически-биологический подход к проблеме происхождения искусства не вызвал бы сколько-нибудь значимого интереса, если бы эта попытка поставить теорию искусства на биологические рельсы была предпринята исключительно с целью его (искусство) релятивизировать. Но очевидно, что напротив, апелляция к закону эволюции была призвана, чтобы подчеркнуть мысль о том, что искусство универсально ровно настолько, насколько универсальна для человека жизнь в обществе. Автор не просто указывает на связь биологической и духовной стороны искусства, но пытается выстроить на основе этой связи теорию, достаточно конкретную, чтобы быть универсальной и достаточно абстрактную, чтобы оставить за искусством его собственное место и не редуцировать его к другим проявлениям человека.

В этом же русле разворачивается и мысль Элен Диссанайк. Как и Н.Каролл, она стремится обосновать универсальность искусства через его социальную

¹² См.: Carroll N. Art and Human Nature // The journal of aesthetics and art criticism. №62. 2004. P. 95-107.

функцию, исходя из принципа необходимости, то есть она понимает искусство всеобщим только потому, что оно стало обществу в определенный момент необходимо. Собственно только на этом основании данную теорию можно считать натуралистичной, но далее Э.Диссанайк совершенно неожиданным образом сущностью искусства называет его трансцендирующий характер. Таким образом, автор не отрицает обозначенный еще Кантом дуальный мир искусства, но изменяет порядок соотношения открытых им принципов: искусство универсально, потому что закономерно (оно – результат эволюции), искусство необходимо, так как оно трансцендентально. В результате Диссанайк делает парадоксальный вывод о том, что трансценденция напрямую вытекает из биологических основ человека, она – замысловатый способ приспособления к миру¹³. Такой вывод возможен лишь за счет особого понимания трансценденции. Как Н.Каролл, так и Э.Диссанайк, понимают трансценденцию как трансгрессию, то есть как выход за рамки существующего опыта, или как способность быть восприимчивым, изменчивым. Несомненно, что всем этим качествам присущ более или менее адаптивный характер, то есть все они действительно могут быть детерминированы природными и социальными условиями, однако с трансценденцией, понятой как абсолютная свобода, они не имеют ничего общего. Этот компромиссный шаг дает Диссанайк возможность представить эстетику, как явление, с одной стороны, универсальное (то есть запрограммированное развитием общества), а с другой стороны, уникальное (ибо трансгрессия присуща только искусству), и уже на основе этого строить теорию о природе человека. Тогда возникает вопрос, почему именно эстетике свойственна такого рода полу-трансценденция?

¹³ См.: Dissanayake E. Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why. N.Y., 1995.

1.2 Эстетика как нерациональная коммуникация

Принципиальное различие между миром природы и миром свободы состояло, по Канту, в наличии или отсутствии последовательности и закономерности, то есть обусловленности действий, с одной стороны, и абсолютной безусловности – с другой. Поэтому трансцендирующая способность относилась к области ментальной, а не перцептивной, так как именно в этой области проявляла себя способность к абстрагированию и независимости от природных и исторических ограничений.

На первый взгляд, может показаться, что отказ от рационалистического окраса трансценденции у Диссанайк – это отголосок общей тенденции антирационалистического века. А если учесть, что трансценденция, признается свойством в том числе и чувственности, то возникает вопрос, какие свойства, непосредственно присущие чувственности, позволяют считать эстетику недогматичной и неметафизичной?

В этом вопросе Диссанайк не занимает оригинальной позиции, считая главным свойством эстетического отношения интимность. Пожалуй, в этом вопросе все лежит на поверхности: чувственный опыт сложно структурировать и потому сообщить другому человеку, поэтому его принято считать исключительно внутренним переживанием. Вопрос скорее вызывает то, что интимность чувственности приравнивается к ее подлинности. Следовательно, идея специфики чувственности основана на том, что она понимается как исключительно внутреннее переживание, не поддающееся коммуникации и абстрагированию, а значит и искажению, именно поэтому интимное внутреннее переживание может считаться надежной опорой как для отдельного индивида, так и для общества в целом. Проблема принятия интимным переживанием статуса всеобщего в неискаженном виде решается Диссанайк, как и многими другими, за счет искусства. Она считает свою модель более удачной, чем модель

рационалистическую, так как искусство, являясь нерационалистическим способом трансцендирования, становится универсальным коммуникативным инструментом, позволяющим сделать общедоступной внутреннюю, эмоциональную жизнь, сплачивая общество в некоторое единство. Отсюда следует, что человек превосходит себя, исходя из своих же собственных основ, не руководствуясь какой-либо определенной целью, а значит, и не вступая в противоречие ни с внешним миром, ни с другими людьми. Таким образом, теорию Homo Aestheticus Элены Диссанайк можно считать попыткой снять противоречие между внутренним (чувственностью) и внешним (обществом, традицией) миром, путем экстраполяции внутреннего переживания во внешний опыт. Диссанайк рисует картину гомогенного (внутреннего) пространства, в котором трансгрессия представляет собой поступательное преобразование собственных основ за счет интеграции нового опыта. Традиция в этом смысле оказывается, с одной стороны, одновременно силой консервативной, скрепляющей общество и придающей ему устойчивость, а, с другой стороны, силой, выходящей за рамки общества и способствующей его изменению.

Иной подход к проблеме предлагает Люк Ферри в книге «Homo aestheticus». В отличие от Диссанайк, он не пытается решить проблему подлинного и всеобщего за счет создания теории идеальной, то есть не искажающей переживание, коммуникации. К этой проблеме он подходит с общефилософских позиций - его заботит не способ реализации идеальной коммуникации, а условия ее возможности. Сквозной вопрос всей книги Л.Ферри звучит так: «как основать объективность на субъективности, трансценденцию на имманентности»¹⁴.

Вопрос этот не праздный, и в эру индивида он обретает чуть ли не стратегический характер, обозначая раскол в парадигме современности. Хотя политическим, ценностным и теоретическим центром современного западного общества является свободный индивид, люди, тем не менее, продолжают жить в обществе и нуждаются в устойчивом основании для его единства. По сути дела,

¹⁴ «comment fonder l'objectivité sur la subjectivité, la transcendance sur l'immanence?». Ferry L. Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique. Paris, 1990. P. 20.

вопрос о соотношении имманентного и трансцендентного, о разделении внутреннего и внешнего пространства, или же, конкретнее, вопрос о коммуникации по-прежнему остается актуальной мировоззренческой проблемой. Если признать законодательным опыт внутреннего переживания, то на что тогда опирается, например, моральный закон? В классической философии универсализм обеспечивался трансцендентальной функцией разума, которая полагала общие для всех основания логических или моральных законов. Критика догматических предпосылок данного положения не лишила этот вопрос актуальности. В современной интерпретации он звучит следующим образом: как возможно обнаружить в радикальной имманентности субъективных ценностей их трансцендентность как для нас самих, так и для других.¹⁵

Л.Ферри, как и Э.Диссанайк, пытаются преодолеть этико-центричную позицию Канта, предлагает на место субъекта сознания или субъекта воли поставить субъекта чувства. Согласно такой картине мира, не общее является гарантом частного, а, наоборот, частное превращается в основу для общества. Однако Л.Ферри делает все, чтобы не нарушить границы ни того, ни другого, то есть, другими словами, чтобы трансгрессия сохранила свой первоначальный смысл, и означала бы выход субъекта за свои пределы.

Если не исходить исключительно из теории искусства, понятого как способ мягкой трансгрессии, которая и основы сохраняет, и новый опыт аккумулирует, остается вопрос – почему именно человек чувствующий призван решать проблему частного и общего? Иными словами, почему чувственность оказывается в более выигрышном положении, нежели этика и познание?

¹⁵ «...tout revient a savoir comment il est possible de fonder dans l'immanence radicale des valeurs à la subjectivité leur transcendance, pour nous-mêmes comme pour autrui». См.: *ibid*, p. 29.

1.3 Чувственность как свойство субъекта

В вопросе о статусе чувственности Люк Ферри основывается на теории Канта о трансцендентальных способностях субъекта, и, следуя идеалистической традиции, пытается определить критерий исключительно субъективного, то есть только человеку присущего свойства. Как известно, в разные эпохи, в зависимости от исторического и идеологического контекста, под этим критерием понимались различные свойства человека. Тем не менее, можно выделить общую тенденцию эволюции взглядов на критерий природы человека, состоящей в поиске свободы как независимости от природных и исторических обстоятельств. В решении этого вопроса ясно видно главное различие позиций Элен Диссанайк и Люка Ферри: если Э.Диссанайк стремится нивелировать различия между культурой и природой, то Л.Ферри ищет для них надежное концептуальное основание. Само это стремление концептуализировать человека как существо, одновременно находящееся в двух мирах (согласно теории Канта), говорит не столько об идеализме Л.Ферри, сколько о попытке довести до логического предела вопрос о трансценденции как трансгрессии, т.е. о переходе из одного качества в принципиально другое. Отсюда становится понятно, почему он выбирает в качестве предмета своего исследования именно чувственность, ведь, по Канту, именно она является связующим звеном между миром предзаданности и миром безусловной свободы.

Вместе с тем, Л.Ферри пытается выйти за пределы теории Канта, предлагая считать чувственность не только уникальным связующим элементом между двумя фундаментальными сторонами бытия человека, но прежде всего самостоятельным и достаточным фундаментом субъективности. Другими словами, согласно Л.Ферри, человеческая свобода коренится не в категорическом императиве, а в области эстетического переживания: «чувственный мир существует только для человека, в самом точном смысле это и есть суть

человека»¹⁶. Такой поворот мысли становится понятен, если мы учтем антидогматический настрой эпохи в целом. Отсылка к любой трансцендентной идее, или внешней закономерности, обосновывающих сущность человеческой природы, воспринимается, как определение внутреннего через внешнее, при редукции первого к последнему. В этом смысле «Критика способности суждения» Канта представляет собой истинную находку, так как в ней Кант предлагает аналитику собственно субъективных способностей, безотносительно к содержанию, то есть безотносительно к объекту. Если познание и мораль предполагали универсалии Бога, законов природы и т.д. в качестве цели и гаранта единства всех человеческих проявлений, то в эстетике предметом становится чистая форма, или «свободная игра способностей», которая вообще ни от чего, кроме субъекта, не зависит.

Эту, свойственную только эстетике, замкнутость на субъекте Л.Ферри называет нетелеологичностью, то есть свободой от внешнего целеполагания. Именно такую свободу он считает подлинной, так все остальные ее формы (будь то категорический императив или независимость теоретической мысли) предполагают преследование общей цели, и именно поэтому рано или поздно становятся предвзятыми, узурпирующими другие формы проявления субъективности под свои собственные основания. Эстетическая форма, напротив, создается синтетической способностью воображения, поэтому она не только свободна от субъективных интересов, но и не преследует общей цели. Таким образом, форма в эстетике представляется универсальным принципом единства, неким *Sensus communis*: «прекрасное – это то, что нас объединяет самым простым и, одновременно, самым загадочным способом»¹⁷.

Тем не менее, в перспективе таких рассуждений чувственность предстает весьма загадочным явлением. С одной стороны, она проявляет себя как гарант субъективности, нетелеологичности, а значит и множественности проявлений

¹⁶ « Le monde sensible, n'a d'existence que pour l'homme, il est ou sens le plus rigoureux le propre de l'homme». Ibid, p. 35.

¹⁷ «le beau est tout à la fois ce qui nous réunit le plus aisément et le plus mystérieusement». Ibidem, p. 35.

субъекта и путей его развития. С другой стороны, чувственность претендует на статус универсального гаранта, а значит, в своей структуре предполагает всеобщность. Если учесть все сказанное выше, то мы приходим к выводу, что в рамках теории трансцендентального идеализма чувственность действительно может выступать гарантом субъективности, но если под чувственностью мы будем понимать не формообразующую способность воображения, а интимное переживание, к чему стремится большинство современных теоретиков, то мы столкнемся с рядом проблем.

Собственно, именно это и происходит с Л.Ферри. В своей теории он пытается совместить богатую выводами эстетическую теорию Канта и современное видение индивидуальности, в основе которого заложена интимность чувственного переживания, хотя на самом деле эти представления весьма различны¹⁸.

В теории Канта субъективность обладает универсальными чертами и сама по себе не расколота. Аналитика способностей субъекта в «Критике способности суждения» апеллирует к субъекту, как единому и универсальному целому (ведь эти способности равным образом присущи всем субъектам). Кант не ставит как таковую проблему принципиальной несовместимости конкретного и универсального в субъекте. Она обозначится немного позже, а именно в эпоху романтизма, когда индивидуальность психологизируется и персонализируется и именно из-за этого вступает в конфликт с универсальным.

По логике предыдущего рассуждения сформулируем центральный вопрос исследования проблемы чувственности как вопрос о специфике субъекта, проявляющейся в конфликте конкретного и универсального. Понятие индивидуальности парадоксальным образом соединяет в себе две противоположные традиции понимания субъекта. С одной стороны — это абстрактная субъективность, ориентированная на трансцендентальные основы своего бытия. Отталкиваясь от этой точки зрения, мы можем говорить об

¹⁸ Ibidem, p. 42.

универсальных правах и свободах человека, ведь если бы не существовало «универсального» человека, то и применять к нему общие критерии было бы невозможно. С другой стороны, индивидуальность — это конкретная личность, отличающаяся от всех остальных. Благодаря такому подходу поощряется оригинальность, креативность и нестандартность проявлений индивида. С точки зрения и того, и другого подхода чувственность принимается за прямое проявление подлинной субъективности. И тот и другой подход сводят теорию чувственности к проблеме соотношения конкретного и универсального, а эту проблему, как мы уже видели, можно дедуцировать из проблемы внутреннего и внешнего. В этом случае внутреннее предстает как пространство индивидуальных, частных, неповторимых и даже скрытых феноменов, а внешнее — как территория «чистых», применимых для всех, то есть универсальных, явлений.

1.4 Противоречия концепции *homo aestheticus*. Соотношение общего и индивидуального

Если в построении теории субъективности мы будем исходить из понимания эстетики, как синтезирующей формообразующей способности, то мы, несомненно, будем опираться на «Критику способности суждения» Канта. Пожалуй, главной из идей Канта, дающих пищу современным мыслителям, является идея о бесконфликтном сочетании конкретного и универсального в эстетическом суждении. Согласно теории вкуса, конкретное, эмпирическое суждение субъекта, высказываемое благодаря универсальности трансцендентальных способностей, само приобретает всеобщий характер. При этом эстетическое суждение не дублирует процесс подведения конкретного под понятие, как в познавательной деятельности, так как оно учитывает все, а не только повторяющиеся элементы.

На этом основании Л.Ферри предлагает создать теорию сообщества, единство которого было бы возможно по принципу не рационалистического единства, подведенного под общее основание, а по принципу единства эстетического, то есть единства, не предполагающего редукцию конкретного к всеобщему. Только на таком, эстетическом основании, считает Л.Ферри, возможна «истинная индивидуальность»: «чтобы появился индивид как таковой, необходимо, чтобы он был богат сингулярным содержанием и, в то же время, чтобы оно было обобщаемо. Только такой ценой может быть удовлетворено требование аутентичности»¹⁹.

С таких позиций, суть эстетической активности сводится к формообразующему принципу, в то время как за содержание отвечает перцептивный материал. Таким образом, будущее теоретической мысли связывается с эстетико-политическим дискурсом, при этом эстетика понимается как дисциплина о принципах формообразования, а политика — как то, что дает ей содержание. Так, например, А.А.Грякалов, считает, что эстетика, будучи нетелеологичной, становится топологическим дискурсом, в то время, как любое целеполагание предполагает дискурс времени, каковым, по сути, является политический дискурс. Следовательно, единственный способ политики быть сегодня всеобщей – это развиваться в эстетическом поле, то есть пересматривать в эстетическом ключе соотношенность частного и всеобщего: «Политическому нужно быть «привитым» к чему-то такому, что могло бы находиться и за пределами своего-времени»²⁰.

Таким образом, эстетическое поле, может открыть массу вариантов для взаимодействия чувственного и рационального, становясь, сферой нерациональной рефлексии. А сама чувственность предстает как

¹⁹ «...l'individualité véritable ne saurait résider que dans la synthèse d'une particularité concrète avec l'universel. Il faut, pour que l'individu apparaisse comme tel, qu'il soit tout a la fois riche d'un contenu singulier et pourtant généralisable. C'est à ce prix seulement, que l'exigence d'authenticité peut être maintenue». Ibid, p. 363

²⁰ Грякалов А.А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос НОМО AESTHETICUS // Вопросы философии № 3, 2013. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=689&Itemid=52

неметафизическая альтернатива разуму, которая спонтанно создает единство и рамки для переживаемого опыта. Признав независимость чувственности от других фундаментальных способностей человека, мы автоматически признаем и ее универсальность. Но, поставив ее в один ряд с этими же фундаментальными способностями, мы теряем смысл ее противопоставления. Поэтому, далеко не все авторы сохраняют оптимизм по поводу универсальности чувственности, подчеркивая, что попытки признать за ней некоторое организующее начало есть не что иное, как отголоски метафизического мировоззрения.

Если же мы пойдем по другому пути, и главной характеристикой чувственности признаем не универсальность, а интимность, то есть конкретность переживания, то мы придем к построению концепта творческой личности. Опорой для этой стратегии в эстетической теории, опять же, может служить эстетика Канта, в которой трансцендентальный субъект все же принимает конкретную форму, когда речь заходит не о его восприятии, а о творчестве. Так, Кант вводит фигуру гения, сочетающей универсальность и конкретность. С одной стороны, гений – это конкретный человек, с другой — он обладает созидательной способностью только потому, что является сам по себе воплощением такой свободы, которая может быть присуща исключительно природе. В теории Канта свобода является, пожалуй, главной чертой гения, поэтому он не столько гармонично воплощает единство конкретного и универсального, сколько обладает универсальной врожденной творческой способностью, оригинально проявляющейся в деятельности конкретного человека. Следует отметить, конечно, что способности субъекта, в которых проявляется его гениальность, представляют собой соединение воображения и рассудка. Позднее чувственность, включающая в себя рассудок и воображение, оказывается синонимичной эстетическому полю в целом.

Говорить о концепте творческой личности мы можем лишь с наступлением эпохи Романтизма, в представлениях которой фигура гения сочетает в себе и черты абсолюта, и целостности бытия, и духа творчества, но и приобретает черты индивидуального психологизма.

Именно в этой картине мира субъект приобретает значимость преобразователя, творца и личности, так как за ним закрепляется активная позиция по отношению к объекту-миру. В такой интерпретации субъекта следует особо подчеркнуть связь *индивидуальность – активность*. В такой перспективе коммуникация предстает как проекция внутреннего, интимного мира личности в мир внешний, чем и объясняется впоследствии интерес к личной истории автора и перенос акцента с произведения искусства на его творца. Субъектоцентричный поворот эпохи Романтизма базируется прежде всего на активной, то есть творческой стороне личности, которая является не только ее сущностной характеристикой, но и включена в базу всего мироздания. С этой точки зрения, личность обладает свойствами демиурга, так как ее внутренняя творческая сила воплощает универсальный закон бытия – «с одной стороны, диапазон внутреннего «я» расширяется до значения целого сложного и противоречивого мира, жизнь которого становится предметом главного интереса романтиков (впервые в истории культуры границы реальности расширяются за счет внутреннего мира личности), с другой стороны, осознание всеобъемлемости и продуктивной самостоятельности в постижении мира вселяет в романтиков веру в свои силы, в универсальность своей интерпретации мирового порядка), что стимулирует готовность взять на себя ответственность не только за себя, но и за судьбы мира. Они воспринимают себя сверхчеловеками, пророками, проповедниками, учителями, а художники-романтики – жрецами божественного и даже демиургами»²¹.

В отличие от концепции Нового времени субъект современности понимается как своего рода гениальная индивидуальность, которая создает свой мир вокруг себя, ограничением которому служит лишь свобода другого. Естественно, что коммуникация при этом становится проблематичной, так как теряются всеобщие основания для связи между всеми индивидами. Субъект, или в такой системе – индивидуальность, предстает неким особым миром, единственным способом

²¹ Устюгова Е.Н. Романтическая душа в поисках формы. //История эстетики. Учебное пособие под ред. В.В.Прозерского и Н.В.Голик. СПб., 2011. С. 272.

отношения к внешнему миру которого является проекция своих же собственных внутренних установок.

Цель эстетической (или чувственной) коммуникации, как она видится Л.Ферри, оказывается в этом случае невозможной, так как мы имеем дело с субъектом внутреннего переживания, а не с трансцендентальным субъектом эстетического чувства. В модели же эстетического эксперимента, предложенной Э.Диссанайк, автор оказывается замкнут на самом себе и своем произведении. Таким образом, модель интимного чувства не может выйти за рамки индивидуальности и стать основой для коммуникации общества; оно не может быть трансцендентальным, а только разве что трансгрессивным. То есть от того, что посредством чувства можно коммуницировать, оно не приобретет статус всеобщности.

Австрийский теоретик М.Дьякану в связи с этим уточняет, что чувства бывают разные, точнее двух типов. В статье «Размышления об эстетике осязания, обоняния и вкуса» она, подобно тому, как это делалось еще в Новое время, разделяет чувства на два типа: первичные и вторичные. К первичным – относятся привилегированные в западной традиции понимания эстетического зрение и слух, к вторичным – обоняние, осязание и вкус. Согласно М.Диакану, вторичные чувства невозможно концептуализировать в рамках западного типа мышления, где ценность того или иного явления определялась его онтологическим статусом, основанным на самостоятельности и неизменности его сущности. Можно сказать, что ценность чувств зависела от возможности их объективации, дистанцирования от них, а потому и их концептуализации: «Вследствие того, что вторичным чувствам вдвойне свойственны физический контакт и эмоциональная вовлеченность, мы не в состоянии дистанцироваться от субъективного характера этого опыта, чтобы занять критическую и рефлексивную позицию, которая является фундаментальной предпосылкой эстетического опыта»⁷. Другими словами, ценились те чувства, которые несли на себе отпечаток познавательных функций.

М.Диакону утверждает, что классическая эстетика всегда ориентировалась на идеал универсального субъекта, главными свойствами которого считались познавательные, а не чувственные способности. Получается, что только эта гносеологизированная чувственность и может претендовать на функцию всеобщности, при этом все, что составляет ее внерационалистическую специфику, остается за скобками.

Закономерный вопрос, почему сложилось именно так? По мнению М.Диакону, в культуре ведется поиск тех особенностей человека, которые выделяли бы его на фоне окружающего мира и отделяли бы его от животных. Таким чертами обладают как «теоретические» чувства, присущие познанию, так и способности «свободные от интереса», которые отличаются от гедонистического удовольствия, доставляемого вторичными чувствами. В основе этого поиска, пишет М.Диакону, лежит поиск свободы, которая понимается в негативном значении, как «независимость от», или как абстракция. Другими словами, существует либо субъективная чувственность, не поддающаяся теоретизации, либо чувственность объективная, вокруг которой и выстраиваются все рассуждения по поводу «чувствовать вместе». И действительно, насколько универсальным может быть чисто субъективная конфигурация ощущений? Если мы, абстрагируясь от объекта, интересуемся только субъектом, то можно ли говорить о его универсальности, исходя только из его способности переживания – вопрос, которым задается М.Дьякану. Получается, что абстрагирование – это только мыслительная, рационалистическая функция, а единство конкретных чувств не может быть передано, или доказано.

В итоге складывается достаточно расплывчатое представление о чувственности. С одной стороны, подчеркивается ее особая роль, как аутентичного, интимного проявления субъективности. С этой точки зрения homo aestheticus можно назвать манифестом субъективного универсализма, основанного на уникальности, как на подлинности. С другой стороны, чувственность может быть представлена «мостом», через который налаживается связь между конкретным и универсальным, между частным и всеобщим. В таком

контексте получается, что и сам субъект, *homo aestheticus*, стремится быть и уникальным, и универсальным одновременно. В таком случае, *homo aestheticus* по своим предпосылкам не далеко ушел от *homo sapiens*, претендуя все так же на главное место в созданной им картине мира. Тем не менее, не стоит спешить с выводами и списывать *человека чувствующего* со счетов.

Рассуждения, приведенные выше, позволяют определить контекст, в котором концепт чувственности обретает свою актуальность. Как было сказано выше, чувственность в современном понимании призвана разрешить конфликт конкретности и универсальности, то есть частного и общего, внутреннего и внешнего. При этом акцент в разрешении этого конфликта переносится на внутреннее, что позволяет, согласно большинству авторов, сделать вывод о нерационалистичности и, следовательно, недогматичности предложенной ими «чувственной» ориентации эстетики. Естественно, этот контекст стал актуальным задолго до появления современной редакции проблемы статуса чувственности, но именно вопрос о чувственности привносит в него существенный нюанс, который, собственно, мы и выносим в качестве центрального вопроса исследования. Даже если учесть, что *homo aestheticus* не меняет соотношения внутреннего и внешнего, оставаясь непременно категорией внутреннего, он, прежде всего, остается субъектом скорее пассивным в противовес активному субъекту познания.

Поэтому мы предлагаем в дальнейшем рассматривать проблему чувственности именно в этом ключе. Для этого на данном этапе работы мы выдвигаем гипотезу о том, что если разумный субъект — это субъект действия (или познания как действия), то субъект чувственности по контрасту можно считать пассивным созерцателем — и в этом признать его конституирующее отношение к миру. Проследим, возможно ли уже в таком ракурсе активности или пассивности субъекта противопоставить чувственность — рациональности. Рассмотрим два варианта концептуализации субъективности, определяющие его онтологию через анализ способа его отношения к миру. Для этого обратимся к идеям экзистенциальной феноменологии, а более конкретно, к анализу позиций Ж.-П.Сартра и М.Мерло-Понти. Выбор этих авторов обусловлен тем, что они оба

уделяют большое внимание феномену визуальности. Для нас этот момент является принципиальным, так как именно через этот феномен мы предполагаем раскрыть нюансы активности и пассивности субъекта. Такой ракурс рассмотрения обусловлен не только тем, что XX век стал веком визуального образа. Наша гипотеза состоит в том, что сама по себе визуальность может быть рассмотрена двояко. Образ может быть понят одновременно, как результат деятельности и активного, и пассивного сознания. Наиболее убедительные доказательства этого утверждения дает сравнительный анализ позиций двух близких, но отличающихся именно в данном аспекте, авторов – Ж-П.Сартра и М.Мерло-Понти.

Глава 2. АКТИВНЫЙ И ПАССИВНЫЙ СУБЪЕКТ

В этой главе проводится сравнительный анализ двух моделей обоснования субъективности: первая модель основана на признании первостепенной значимости связи индивидуальности и активности, вторая же, наоборот, исходит из признания второстепенности этой связи. Выявление фундаментального различия этих концепций чувственности позволяет понять, во-первых, в чем коренится противоречие *homo aestheticus*, и, во-вторых, существуют ли варианты его преодоления.

Мы придерживаемся той точки зрения, что раскрыть проблему чувственности невозможно без углубления в суть теоретических дискуссий о понимании онтологии субъекта XX века. Поэтому в этой главе мы ставим своей целью, прежде всего, определить, какие перемены в понимании субъективности привели к тому, что ее сущностной чертой стала признаваться чувственность, а не интеллект. Такая линия рассуждений, в конце концов, поможет наиболее четко определить рамки распространения концепта чувственности, и контекст, в котором он может быть продуктивным в организации новых смыслов.

2.1 Интенциональность. Активность субъекта, как условие противопоставления внутреннего и внешнего

В первой главе мы пришли к выводу, что противоречия homo aestheticus связаны с различными смыслами, вкладываемыми в понятие чувственности. Поэтому и субъект чувственности может быть понят с двух различных позиций. Это либо свободный творящий индивид, и тогда чувственность играет роль амортизатора всех несовпадений разных индивидов, либо это индивид, активность которого сосредоточена на его собственном чувственно уникальном внутреннем мире. Такая ориентация создает условия для бесконфликтного существования свободных индивидов, но не дает им основание для коммуникации. Если совсем упростить эту схему, то мы получим диалектику внутреннего и внешнего пространства, которые либо тождественны друг другу в пределах индивидуальности, либо абсолютно взаимно непроницаемы, тогда и возможность коммуникации и какие-либо взаимообусловленные изменения и субъекта, и мира оказываются проблематичными.

Наиболее последовательно размежевание внутреннего и внешнего пространства и построение на его основе секуляризованной теории субъективности представлено в позиции Ж.-П.Сартра. Его логика обоснования свободы и самодетерминированности субъекта в неметафизическом контексте приводит к тому, что субъект сознания признается чистым отрицанием, или *ничем*.

Сартр противопоставляет свой подход научной рациональности, понимающей все явления действительности как гомогенные, и располагающей их в одном ряду, организованном по направлению к единому центру – трансцендентальному субъекту (Богу). Сартр разбивает эту монолитную конструкцию, представляя бытие как отношение двух не рядоположенных элементов: *бытия-для-себя* и *бытия-в-себе*. Они обладают различной структурой, почему и не имеют общих точек соприкосновения, что не дает возможности

увидеть их в целостности и единстве, и, следовательно, построить какую-либо метафизику. Именно так, утверждает Сартр, возможна не превращающаяся в метафизику онтология, заслуга которой, главным образом, в том, что она открывает субъекта как небытие (*для-себя*), как внеположенное бытию явление. Через принцип *для-себя* мир проявляется в его тотальности и единстве (без субъекта сознания мир множественен и дискретен), поэтому мир *для-себя* является абсолютом, но абсолютном несубстанциональным. В силу своего не-существования – он есть *ничто*. Сознание существует только в силу того, что противопоставляет себя миру (*в-себе*), сознает свою инаковость, поэтому и основать (явить) себя оно может только путем отрицания мира (*в-себе*). В своем бытии сознание определяется собственным существованием (тем, как сознание является), а не сущностью (которая всегда находится в недостижимом *в-себе*): «Бытие сознания как сознания означает существование на расстоянии от себя в качестве присутствия по отношению к себе... для себя есть бытие, которое определяет себя к существованию, поскольку оно не может совпасть само с собой»²². Так, бытие сознания всегда определяется стремлением к субстанциональности, которая оказывается вне него, и, поэтому, всегда для него недостижима. Критика Сартром научной рациональности в лице философии Декарта и Гуссерля направлена на их представление о мыслящей субстанции (о сознании), как о существующей («она сохраняет свойство *в-себе* в своей целостности, хотя *для себя* является ее атрибутом»), то есть является одновременно и *в-себе*, и *для-себя*. Сартр полагает, что усилие сознания стать субстанциональным всегда оканчивается неудачей, поскольку, *в-себе* и *для-себя* взаимоисключающи, но этим взаимоисключением определяют: *в-себе* как абсолютно случайное, не имеющее основания без сознания, а сознание как не существующее без своей направленности к *в-себе* (то есть, к своей субстанциализации).

Таким образом, согласно Сартру, только отказавшись от представления о бытии как присутствию, и тем самым, избежав метафизического уклона, можно

²² Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М., 2009. С. 161-162.

говорить о едином основании мира, которым является случайное, заимствованное бытие субъекта сознания. Оно случайно и аморфно потому, что существует только в виде интенциональности, которая есть ни что иное, как отсылка к миру:

Сартр считает, что «онтологическая ошибка картезианского рационализма состоит в непонимании того, что если абсолют определяется как примат существования над сущностью, его уже нельзя трактовать как субстанцию. В сознании нет ничего субстанциального – это чистая «видимость» в том смысле, что она существует лишь в той мере, в какой являет себя. Но именно потому, что оно – чистая видимость, полная пустота (поскольку весь мир вне его), по причине тождества в нем видимости и существования его и можно рассматривать как абсолют»²³.

При этом не следует преувеличивать роль сознания, так как оно не создает мир, а лишь его осмысляет, подводит под основание и объединяет. Сознание, по Сартру, существует только благодаря сопротивляемости мира (в его отрицании), благодаря «коэффициенту враждебности вещей» – это соображение позволяет Сартру избежать солипсизма: «никогда объективное не будет вытекать из субъективного, трансцендентное из имманентного, бытие из небытия»²⁴.

Таким образом, понятие субстанции есть следствие стремления представить множество замкнутых систем, объединенных внешним образом. Способность занимать место означает способность быть тем, чем являешься (то есть способность схватывать себя как данное, а это – идеал *бытия-в-себе*). Поэтому и научная рефлексия может иметь дело только с внешними, рядоположенными (гомогенными) вещами, и связь, которую она между ними устанавливает – причинно-следственная. В этом ракурсе отношение сознаний является немислимым, так как в таком случае, *другой* перестает быть реальным (воспринимается как образ), он становится в ряд вещей, конституируемых сознанием. Таким образом, главным упреком метафизике служит так называемый «скандал множества сознаний», заключающийся в том, что единство и

²³ Там же, с. 46.

²⁴ Там же, с. 52.

трансцендентность субъекта сознания делает невозможным существование других субъектов сознания. Поэтому вопрос о *другом* является центральным в философии Сартра, так как именно положительная теория другого, без солипсизма и без отсылки к Богу, является основанием онтологии *для-себя*.

Итак, проследив разницу между внутренним (интенциональным) отношением, полагающим значение, и внешним (индифферентным) отношением, и поняв невозможность свести *другого* к отношениям внешним (так как *другой* – это трансценденция, не являющаяся моей, но и не принадлежащая миру), мы понимаем его как определение и основание *для-себя*. Именно взгляд другого (который есть «моя трансцендированная трансцендентность») обнаруживает меня в ситуации и заставляет ее переживать, так как создает отношение одновременности (я для него есть и пространственность, и временность). Следовательно, наличие другого заставляет меня о ней судить. Именно *другой* делает меня из субъекта познания субъектом сознания- индивидуальным субъектом, то есть выводит меня из отношений субъект-объект («Другого встречают, но не конституируют»), то есть он как факт, а не сущностная необходимость, придает моему бытию внешность, а вместе с ней и статус бытия (я ничто для себя, но я есть для другого. Сартр называет это онтологическим разделением): «Само *cogito* не может быть отправной точкой для философии; в действительности оно может появиться только вследствие моего появления для себя как индивидуальности, и это появление обусловлено признанием другого»²⁵.

Причина такой особенной важности *другого* заключается в том, что он обладает свободой, то есть существованием, не редуцируемым к моему сознанию, и от него не зависящим.²⁶ Следовательно, существование в мире *других* делает невозможным универсальное познание (как цепь внешних, причинно-следственных связей между вещами, гарантированную одной идеальной сущностью), а значит, и познание не может быть онтологической основой для *для-себя*: «если ... бытие моего сознания нередуцируемо к познанию, тогда я не

²⁵ Там же, с. 382.

²⁶ отличие другого от Бога в том, что он является для меня объектом, а Бог – это универсальное для-себя, которое объектом для меня никогда быть не может.

могу трансцендировать мое бытие к взаимному и универсальному отношению, из которого я мог бы видеть в качестве равнозначных сразу мое бытие и бытие других; я должен, напротив, определиться в моем бытии и поставить проблему другого, исходя из моего бытия. Одним словом, единственной несомненной точкой отправления является внутренний мир *cogito*,... никакой логический или эпистемологический оптимизм не может преодолеть скандала множества сознаний»²⁷.

Такой поворот от субъекта познания к субъекту «внутреннего мира *cogito*» и делает философию Сартра экзистенциальной, то есть определяет личностное сознание как свою исходную точку. Личностность же, в свою очередь, основывается на фундаментальном проекте, то есть на интенциональности.

Таким образом, пожалуй, именно в экзистенциальной феноменологии Сартра мы можем найти самое полное теоретическое обоснование того, что мы назвали концептом индивидуальности. С одной стороны, этот концепт включает в себя этическую составляющую, то есть основывается на личном выборе. С другой стороны, он предполагает свободу, как динамический, творческий способ существования субъекта, как его единственную ипостась. Связать воедино независимость (свободу) и индивидуальность субъекта Сартру удастся за счет его противопоставления миру, то есть за счет концептуализации его дистанцированности.

Какое же место в такой модели субъективности занимает чувственность? Получается, что сознание существует ровно настолько, насколько оно активно, интенционально, то есть насколько предполагает противоположность себе, насколько является свободным. Тогда тело и чувства являются уже данными в определенной перспективе, которая (мы хотим это подчеркнуть) организована вещами, то есть объективна: «чувства современны объектам, они являются даже самими вещами, такими, какими они нам раскрываются в перспективе. Они

²⁷ Там же, с. 392.

просто представляют объективнее правило этого раскрытия... с этой точки зрения чувство вовсе не уподобляется субъективности»²⁸.

В этом смысле, включенность тела в мир создает для нас ситуацию свободы, по отношению к которой *для-себя* может проявляться лишь трансцендентально, то есть, не меняя саму ситуацию, а придавая ей то или иное значение: «... Среда может воздействовать на субъект только в той степени, в какой он ее понимает, то есть когда он ее преобразует в ситуацию»²⁹; следовательно, «мир является нам таким, каковы мы суть...»³⁰; то есть «мы выбираем мир не в его связи с в-себе, но в его значении, выбранном нами»³¹. В этом смысле интенциональной является любая активность сознания (то есть активность и дорефлексивного *cogito*), включая эмоции и аффекты, которые всегда полагают объект, наделяя его той или иной степенью значимости. А интенциональность, в свою очередь, есть выбор, свободное решение: «Интенция становится существующей, выбирая цель, которая объявляет о ней»³². Значит, фундаментальный проект, то есть собственно сама субъективность, есть бытие замкнутое и самодостаточное. Бытие субъекта – это бытие его ценностей: «... моя свобода есть единственное основание ценностей и... ничего, абсолютно ничего не оправдывает меня такой-то или какой-либо другой шкалы ценностей. Как бытие, посредством которого существуют ценности, я не могу быть оправдан. И моя свобода тревожится быть основанием ценностей, в то время как сама не имеет основания, ... как раз тревога перед ценностями является признанием их идеальности»³³. Из этого рассуждения следует вывод, что сознание, детерминированное интенциональностью, не может быть созерцательным (это равносильно пассивности).

В такой картине мира эстетика, как сфера чувственного взаимоотношения с миром действительно является сферой, замкнутой на самой себе. В работе «Воображаемое: феноменологическая психология воображения», посвященной

²⁸ Там же, с. 497.

²⁹ Там же, с. 846.

³⁰ Там же, с. 693.

³¹ Там же, с. 694.

³² Там же, с. 714.

³³ Там же, с. 109.

образному сознанию, противоположному реализующему сознанию, Сартр пишет, что создание образа – это так же интенциональная работа сознания, направленная на свой объект (или конституирующая его). Разница между воображением и восприятием заключается в своеобразии подхода к объекту, а не в свойствах самого этого объекта. Эта разница весьма значительна - «образный акт есть инверсия реализующего акта»³⁴. Необходимо особенно отметить, что в случае с воображаемым мы имеем дело с существующим объектом (пусть и существующим ирреально). Именно поэтому по отношению к нему мы можем испытывать чувства и аффекты, и именно в виду его ирреальности мы не можем его познавать. Эта разница принципиальна, так как в восприятии мы стремимся присутствовать в объекте, взаимодействовать с ним (то есть мы признаем его независимость, занимаем по отношению к нему определенную точку зрения, но не можем постичь его всецело). Познание предполагает избыточность вещи, ее самостоятельность, – воображая же объект, мы стремимся обладать им посредством создания его аналога, таким, каков он есть: «образ, по большей части, бывает нацелен сразу на весь объект целиком. В образе мы стремимся вновь обрести не тот или иной аспект личности, но саму эту личность как синтез всех ее аспектов. <...> То, что в восприятии происходит последовательно, в образе имеет место одновременно; и иначе быть не может, поскольку объект в образе возникает при участии сразу всего нашего интеллектуального и аффективного опыта»³⁵.

Таким образом, объект, лишившийся образа реальности (конкретного бытия в мире), открывает простор для чистой деятельности *для-себя*, для интенции сознания внутри самого же сознания, безотносительно к существованию мира (объект образа принадлежит самому сознанию, поэтому воображение – это трансценденция, направленная в имманентность). Иллюстрируя эту мысль, Сартр приводит пример с фотографическим образом и карикатурой; если в первом случае «материя» образа дана нам сполна (мы этот объект знаем), то во втором –

³⁴ Там же, с. 298.

³⁵ Там же, с. 176.

именно устранение материи до ее минимума ведет к появлению более яркого и насыщенного образа. То есть образное сознание отличается от – реализующего не степенью интенсивности восприятия объекта, так как оно его не воспринимает, а конституирует. Образ есть отказ от репрезентации: «знание нацеливается на объект, а аффективность предъявляет его с определенным коэффициентом всеобщности»³⁶. Однако неверно было бы сказать, что образное сознание замыкается на самом себе, так как оно все-таки первоначально отталкивается от воспринятого материала. Другое дело, что оно только этим и ограничивается, являясь сознанием субъективного состояния. Оно отталкивается от существования мира только за тем, чтобы заключить его в скобки, противопоставить себя ему. В этом Сартр видит проявление чистой или абсолютной свободы *для-себя*: «для того чтобы сознание могло воображать, существует двойное условие, оно должно полагать мир в его синтетической тотальности и в то же время полагать воображаемый объект как находящийся вне пределов досягаемости со стороны этой синтетической совокупности, то есть полагать мир как небытие относительно образа. Отсюда явствует, что сознание, природа которого состояла бы как раз в том, чтобы быть «посреди-мира», было бы совершенно не способно создать что-либо воображаемое»³⁷.

Но как мир и сознание предполагают друг друга, так и познание (основанное на восприятии) и воображение (основа – интуиции) не могут быть друг от друга отделены - «реализующее сознание не могло бы существовать без образного сознания, и наоборот»³⁸. Поэтому Сартр скорее утверждает идеальность свободы в воображаемом лишь затем, чтобы показать ее оборотную сторону, так как свобода не может утверждаться ради свободы - она должна иметь свое препятствие или направление вне себя. Если реализующее сознание путем направленности к внешнему (реальному) объекту создает ситуацию, которая и есть, по Сартру, реальность, то чем в таком случае, оправдано образное сознание, на какую цель оно ориентировано? Напомним, что такой целью не может быть

³⁶ Там же, с. 173.

³⁷ Там же, с. 308.

³⁸ Там же, с. 310.

бытие-в-себе, ибо воображение само полагает свой объект. Кроме того, воображаемое - это сознание, которое стремится к обладанию (в сартровском смысле это есть схватывание вещи в ее сущности, ее кристаллизация и превращение в-себе), но не к уничтожению вещи («образное сознание стремится сохранить самобытность образа, пускай тщетно: более того, образ существует только пока эту самобытность сохраняет»³⁹). Другими словами, является ли воображение попыткой достичь идеала в-себе для-себя, или Ценности («Присвоение – символ идеала для-себя, или ценность»⁴⁰)? Можно предположить, что именно искусство, в этом смысле, оказывается «консерватором» ценностей, пытается придать им материальное бытие, сохраняя притом их идеальность. Этот проект, по Сартру, конечно, обречен на провал, так как бытие *для-себя* есть бытие случайное, фактическое, (а создание ценности – это стремление существовать «по праву»), стремление же обобщить, схватить себя во всей целостности есть отказ от своей точки зрения на мир, то есть отказ от *свободы-для-себя*.

Таким образом, вводя свободу и выбор в основу личностного сознания, с присущей ему конкретностью и случайностью точки зрения, Сартр имеет дело с субъектом действующим и познающим, то есть ориентированным на мир. Именно через противопоставление себя и своей свободы миру *в-себе* возможен личный проект, возможна личность, а воображение этим условиям не отвечает: «эти новые формы синтетической связи не совместимы с личностным синтезом и ориентированной мыслью...Поэтому их (образов) данности всегда присуща характерная «скрытность», конститутивная для их бытия: их сущность состоит в их неуловимости, то есть в том, чтобы никогда не становиться лицом к лицу с личностным сознанием»⁴¹.

Следовательно, Сартр напрямую связывает личность и свободу с действием и познанием (рефлексией). Так, осознание выбора и есть его принятие (выбор есть одновременно и действие, и осмысление), поэтому субъект сознания предстает

³⁹ Там же, с. 310.

⁴⁰ Онтологический статус ценности не определен: нельзя сказать, что ценностей нет, но и нельзя сказать, что они есть, обладают материальным воплощением. Там же, с. 874.

⁴¹ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2001. С. 267-268.

перед нами как субъект, осознающий свои основы, степень личности которого определяется степенью ответственности: «единство должно быть единством ответственности, ... единством личностным, ... это единство есть свободное объединение»⁴².

Таким образом, в ходе рассуждения мы пришли к выводу, что определение субъекта как субъекта сознания влечет за собой особое понимание свободы, как свободы эпистемологической, этической – то есть «свободы вопреки» миру. Такое понимание субъекта свободы сводит иррациональное к моменту выбора «фундаментального проекта» (тем самым, делает его *безосновным*, точнее основанным на самом себе – и значит, действительно свободным), но вся сфера внутреннего осуществления этого проекта при этом оказывается рационалистически детерминированной фундаментальным проектом.

Получается, что созданный Сартром концепт субъекта сознания, несмотря на то, что этот субъект в буквальном смысле является *ничем*, указывает на тотальность бытия, так как является полной репрезентацией своего же собственного фундаментального проекта. В этом смысле субъект – абсолютно целостная и самодостаточная единица, а мир и *другие* являются лишь способом реализации этого фундаментального проекта.

Таким образом, дуализм Сартра показывает, что деятельный субъект (в нашем понимании субъект активный) никогда не сможет реализовать идеал гармоничного и упорядоченного *бытия-вместе*, так как всегда будет либо сталкиваться с непознаваемой свободой *Другого*, либо его идеалом всегда будет выступать проекция собственного внутреннего мира. Важно подчеркнуть, что в этом варианте феноменологии интенциональность отождествляется с внутренним пространством, то есть непосредственно с самим субъектом. В этом смысле для развертывания интенциональности мир является не более, чем поводом.

Альтернативной моделью феноменологического обоснования субъекта является теория субъекта восприятия Мерло-Понти, в которой акцент смещается с активности на пассивность присутствия субъекта в мире, что меняет и статус

⁴² Сартр Ж-П. Бытие и ничто. С. 829.

чувственности. Наиболее отчетливо нюансы отличий двух теорий можно увидеть на примере анализа визуальных аспектов сознания.

2.2 Анонимный субъект восприятия

Онтология М.Мерло-Понти опирается не на субъекта сознания, а на субъекта опыта. Он полагает опытом то, что современные философы называют чувственностью, поэтому можно считать, что его основной труд «Феноменология восприятия» представляет собой первое фундаментальное теоретическое обоснование субъекта чувственности. Отталкиваясь в своей теории от оснований, противоположных сартровским, Мерло-Понти приходит и к противоположным выводам относительно интенциональности чувственности и ее роли в изменении субъекта. М.Мерло-Понти строит свой вариант философии экзистенциализма, исходя из критики эмпиризма и интеллектуализма, в числе представителей которого он прежде всего видел Сартра. Мерло-Понти считает, что интеллектуализму свойственна подмена онтологии логическими категориями, то есть сведение бытия к категории *необходимости* этого бытия, а *кажмости* – к *возможности*. В результате логически структурированная реальность оказывается коррелятом субъективного мышления, а сама логика приобретает онтологический статус, в связи с чем возникала необходимость введения трансцендентального субъекта мышления. Именно в такой подмене онтологии (восприятия) мышлением (рефлексией о восприятии) Мерло-Понти видел корень всех проблем: «им достаточно того, что оно необходимо, и обо всем, что есть, они судят от имени того, что должно быть, от имени идеи знания»⁴³. Таким образом, либо причинно-следственная связь понимается как логика самого мира (эмпиризм), либо мир становится коррелятом сознания субъекта мышления, то есть субъект конституирует мир (интеллектуализм). И тот и другой ход мышления, чтобы объединять мир на универсальном уровне, вынуждены полагать онтологический центр как трансцендентный культурному миру. Но, как

⁴³ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 95.

указывает Мерло-Понти, и в том и другом случае действительной трансценденции не происходит, так как мышление не выходит за свои рамки, а отталкивается от самого себя, не ставя под вопрос свои основания. Если Декарт сомневался во всем, кроме своего мышления, то Мерло-Понти уточняет, что несомненным является акт мышления, но не его законы: «По Декарту – восприятие – это суждение.... суждение, введенное для того, чтобы объяснить избыточные в отношении впечатлений на сетчатке восприятия, вместо того, чтобы быть самым актом восприятия, схватываемым изнутри доподлинной рефлексией, становится обычным "фактором" восприятия, задачей которого является давать то, чего не знает тело; - вместо того чтобы быть трансцендентальной активностью, оно становится обычной деятельностью логического умозаключения...»⁴⁴.

Таким образом, полагание трансцендентного центра как независимого начала, объединяющего множественность явлений, исходит из понимания синтеза как завершенного (или потенциально завершенного), и предлагает статическое понимание отношения человека к миру, а значит, нацелено на обладание этим миром (или на обладание непреходящим смыслом этого мира).

Ту же самую критику Мерло-Понти распространяет и на философию Сартра, в понимании которого субъект ничем не отличается от трансцендентального субъекта классической науки – он радикально внеположен миру. Соответственно, все отношения к миру могут быть только содержанием самого этого субъекта, поскольку действительная трансценденция невозможна, а мир является коррелятом сознания, даже в виде личностного смысла этого мира. Такой субъект, по мнению Мерло-Понти, - источник множественности и разобщенности в мире. Проект тотального единства мира под началом всеобщей ценности так же, как и под началом ценности личностной (или личного проекта), невозможен, так как понятие субъекта всегда связано с множеством смыслов и значений. Субъект не может конституировать мир не только потому, что сам не является единым (конституированным), но и потому, что является частью мира, то есть его связь с

⁴⁴ Там же, с. 62.

миром первична по отношению к любым актам рефлексии или означивания, она первична и по отношению к cogito. Если у Сартра субъект сознания монолитен (целостность ему придает интенция, как направление его движения), то Мерло-Понти считает, что субъект дискретен («неоднозначен»), в самой основе его сознания лежат «чужеродные», внешние ему элементы, что и может объяснить возможность его изменения или разрушения: «Интеллектуализму недостает случайностей в деле мысли; ...сознание является слишком богатым для того, чтобы какой-то феномен мог его беспокоить; интеллектуализм не может взять в толк, что нам нужно оставаться в неведении относительно того, что мы ищем, иначе опять-таки мы бы этого не искали»⁴⁵.

Пример тому – акт внимания, который, по Мерло-Понти, в отличие от интенциональности, есть изменение самого сознания, «новый способ присутствия сознания перед своими объектам»⁴⁶, который интеллектуализм не объясняет, которому в монолитном сознании просто «нечего остается делать». В обоих случаях Мерло-Понти критикует приоритет смысла над существованием (даже если этот смысл понят как ценность, которую полагает личностный проект). В любом случае такая иерархия бытия отсылает нас к поиску причины явления как определяющей реальности (у Сартра эта реальность – ценность, личный проект): «урок картезианства не в том, что залогом человеческой мысли он считает ее фактичность, но в том, что он подпирает ее той мыслью, что абсолютно собою владеет. Связь сущности и существования обретается не в опыте, а в идее бесконечности. Стало быть, верно, что, в конечном счете, рефлексивный анализ зиждется целиком и полностью на догматической идее бытия и в этом отношении не может быть исчерпывающим сознанием»⁴⁷.

Мерло-Понти предлагает свой проект онтологии, основанный на фактичности связи субъекта и мира – на восприятии. В этом аспекте мышление (как и бытие человека) начинается не с логических операций (то есть с самого себя же), а с чувствования как схватывания «явленности» (буквально видимости)

⁴⁵ Там же, с. 55-56.

⁴⁶ Там же, с. 76.

⁴⁷ Там же, с. 96-97.

вещи. По Мерло-Понти, нет реальности кроме той, что явлена, а явленность он понимает, как эквивалентную сущности «организацию чувственно воспринимаемых аспектов».

В обращении рефлексии к своей нерефлексивной (чувственной) основе, а значит, и в ее отказе полагать окончательное единство мира, она так же принимает фактический, случайный и экзистенциальный характер, а философия при этом перестает быть «специальностью или техникой мысли»: «не стоит уже утверждать абсолютное Единство, которое тем сомнительнее, что ему нет нужды осуществляться в Бытии; центром философии не является больше самостоятельная трансцендентальная субъективность, находящаяся везде и нигде – центр находится там, где постоянно начинаются рефлексии, в той точке, где индивидуальная жизнь направляет рефлексию на самое себя. Рефлексия только тогда рефлексия, когда не воспаряет над собой, но сознает себя рефлексией-о-нерефлексивном и, следовательно, изменением структуры нашего существования»⁴⁸.

Таким образом, трансцендирующее сознание возможно только в том случае, если оно действительно выходит за свои пределы, то есть меняется, а значит, признает себя ограниченным, конкретным актом - «когда я мыслю нечто в данный момент, для обоснования моей мысли недостаточно, да и не нужно, гарантии вневременного синтеза»⁴⁹. «Пред взором рефлексии, -продолжает Мерло-Понти,- нет и не может быть полного мира или множественности развернутых и объективированных монад, она располагает всего лишь частичным видением и ограниченными возможностями. Вот почему феноменология является собственно феноменологией, то есть изучает явленность бытия сознанию, отнюдь не предполагая, что его возможность дана заранее»⁵⁰.

Именно в этом пункте философ противопоставляет свой подход классической науке; она, по его мнению, есть «восприятие, которое мнит себя

⁴⁸ Там же, с. 96-97.

⁴⁹ Там же, с. 175.

⁵⁰ Там же, с. 95.

завершенным»⁵¹. Таким образом, автор отказывается от любой редукции (в том числе и в сартровском смысле – редукции сознания к отрицанию), показывая основание, или ту точку, редукция и анализ которой более невозможны. Этим основанием является, по Мерло-Понти, восприятие, или, шире – тело, понятое как экзистенциальный центр личности (и культуры), экзистенциально «окрашивающий» все проявления человека, включая рефлексю. Наличие тела и различных способов существования подтверждает «величайший урок редукции», который состоит в том, что она невозможна. Так Мерло-Понти видит начало не в «возможности существования», а в существовании, то есть исходит из фактичности (случайности) в построении онтологии, которая подразумевает под собой (в противоположность Сартру) единство или неразрывную связь субъекта и мира.

Остановимся более подробно на вопросе, почему *cogito* не является той инстанцией, которая конституирует мир, или почему именно тело находится в основе *cogito*, и на его основе происходит и синтез мира, и синтез субъекта (или, как пишет Мерло-Понти, что «синтез объекта происходит ... посредством синтеза собственного тела, будучи его слепком или коррелятом»⁵²).

Чтобы противопоставить себя каузальному мышлению, Мерло-Понти берет за точку отсчета то, от чего нельзя абстрагироваться, то, что анализу не подлежит, то есть тело. Он оказывается верен своему изначальному принципу ориентации на фактичность, потому, в рассуждениях отталкивается от фактов, описывает множество случаев тех или иных психических расстройств и дает им объяснение в соответствии со своей теорией. Даже само обращение к психическим патологиям указывает на главную идею книги – человеческое существование не сводится к одному *cogito*, иначе непонятно, почему некоторые сознания просто не могут его осуществить. В основе всех описываемых случаев лежит одна и та же проблема – у всех больных был нарушен синтез восприятия не зависящий от *cogito* (рассматривались случаи вполне разумных и последовательных людей,

⁵¹ Там же, с. 89.

⁵² Там же, с. 264.

которые, например, не могли совершать такие простейшие спонтанные операции мышления, как аналогия). Такой синтез Мерло-Понти называет экзистенциальным, или телесным. Тело он понимает, как сочленение сущности и существования, глубоко укорененное в мире, являющееся частью этого мира. Оно не принадлежит в полной мере ни объекту, ни субъекту, а есть синтез, более не поддающийся редукции (анализу), так как каждое его проявление эквивалентно другому, тесно взаимосвязано с ним. Тело, таким образом, является единством конкретного бытия и не нуждается в гарантии внешней инстанции: «тело выражает целостное существование, вовсе не являясь каким-то внешним сопровождением ему, но потому, что это существование в нем реализуется. Этот воплощенный смысл является центральным феноменом, по отношению к которому тело и дух, знак и значение - суть абстрактные моменты».⁵³

Такое особое положение и роль тела объясняется тем, что оно является единством субъекта и мира; эта связь с миром оказывается первичной, и поэтому недостижимой для *cogito*: «Будучи системой двигательных или перцептивных способностей, наше тело не является объектом для "я мыслю", оно - совокупность проживаемых значений, которая ищет равновесия»⁵⁴.

Понимая тело в таком широком смысле (как особый способ существования, бытия в мире), Мерло-Понти стремился подчеркнуть, что экзистенциальная основа или тело (что одно и то же), конкретное существование, или, другими словами, конкретный синтез каждого субъекта с миром, пронизывает всю его деятельность, все его существование, не оставляя в нем места «куда бы путь миру был бы заказан». Более того, эта сочлененность человека с миром, понятая как основа человеческого существования, а человек - как часть мира, устраняют проблему психофизического дуализма, то есть проблему взаимосвязи двух противоположных сущностей, из которой и вытекала необходимость третьего, независимого от этих двух начала, в котором и происходил бы их синтез. Первичная и фактическая связь, как ее описал Мерло-Понти, оказывается

⁵³ Там же, с. 220.

⁵⁴ Там же, с. 205.

самодостаточной в том смысле, что она не является следствием общего закона, а, скорее, сама представляет собой точку, в которой не прекращается процесс означивания и смыслополагания. В этом контексте тело можно понять и как мышление (точнее спонтанное мышление), то есть то самое *cogito*, которое каждое мгновение складывается и осуществляется заново, которое не подводится под универсальные законы, или под постоянство личностных смыслов: «Опыт тела приводит нас к признанию полагания смысла, смыслополаганию, идущего не от универсального конституирующего сознания, смысла, присущего определенным содержаниям»⁵⁵.

Важно отметить, что тело, понятое как единство смысла и существования, является не только *моей* фактичностью и включенностью в мир, но и *моей* ориентацией в нем, «системой возможных действий»; оно есть «феноменальное место, определенное его задачей и ситуацией», таким образом, оно означает не только *мою* вовлеченность в мир, но и вовлеченность мира в *меня*: «Пространственный уровень означает, следовательно, определенное обладание миром с помощью моего тела, его определенное воздействие на мир»⁵⁶. Поэтому справедливо и то, что «я есть вырастающее из мира тело» (в этом смысле мир обладает мной), и то, что именно мое тело определяет бытие мира, оно буквально есть единство того и другого. Более того, оно есть нейтральное единство, которое невозможно вывести ни только из объекта, ни только из субъекта, оно является территорией самопроживания и самополагания смысла.

В таком понимании тела, как мы считаем, кроется особое понимание интенциональности, принципиально отличное от сартровского. Если для Сартра интенциональность – это дистанция, другими словами, то, что не дает сознанию застыть в неподвижности и стать таким образом бытием-в-себе, то для Мерло-Понти интенциональность – это первоначальная и нерасчленимая связь мира и субъекта, так как она конституирует и того и другого. Следует подчеркнуть, что интенциональность, в этом смысле, является безличной и «дообъективной»

⁵⁵ Там же, с. 197.

⁵⁶ Там же, с. 321.

сферой, которая, таким образом, отнюдь не определяется сознанием, не является замкнутой в его пределах. Так понятая интенциональность есть сила, действующая, преобразующая и изменяющая субъекта по направлению к миру; она является его действительной трансценденцией. В противоположность Сартру, Мерло-Понти считает сущностной чертой трансценденции то, что через нее мир меняет субъекта, буквально формирует его. Он подтверждает свой тезис примерами клинических случаев и повседневного опыта обычного человека, а именно опытом привычки или навыка, через которые мир организует способ существования человека. Навык и привычка являются тем телесным синтезом *моего* восприятия, который является экзистенциальной основой *моего* бытия.

Поместив принцип единства не во вневременную и независимую от природы и субъекта субстанцию, а в синтез, имманентный этой природе и субъекту, Мерло-Понти, тем самым, обосновал его открытость (трансценденцию), незавершенность, недогматичность: «... если мы хотим осознать вещь как трансцендентный предел открытой последовательности опытов, нужно придать субъекту восприятия единство - также открытое и неопределенное - телесной схемы»⁵⁷.

Анализируя, в чем корень отличия феноменологии Сартра и Мерло-Понти, мы видим, что последний признает независимость мира и его значения от целей и ценностей человека, возможность самого мира менять и конституировать человека, более того, он считает, что именно в мире, а не вопреки нему, человек и может найти себя, свою свободу. Так, устранив сущностное отличие психического от физического, и признав их единство как единство взаимодействия с миром, Мерло-Понти ставит проблему иного плана: что представляет собой мир, в чем его отличие от позитивистски понятого мира как фундамента человеческого бытия?

Самостоятельность мира по отношению к сознанию - это принципиальный для Мерло-Понти вопрос, так как прежде в феноменологии именно субъект признавался конституирующим значение мира. Мерло-Понти, споря с этой

⁵⁷ Там же, с. 299.

традицией, настаивает на том, что мир един до нас, независимо от субъекта сознания, что существует «определенная логика мира», и, споря так же с традицией эмпиризма, он говорит, что субъект не может познать эту логику, потому что, глядя на мир, он всегда видит только самого себя. Остановимся подробнее на этом теоретическом положении.

Согласно классической традиции, познание есть постижение неизменной на все времена истины, и мир в таком случае есть статичный порядок вещей, установленный на основе непреходящих законов. Но, по мысли Мерло-Понти, вневременная истина – это явление логическое (категория необходимости), а логика, в свою очередь, явление субъективное, то есть относительное. Другими словами, мир сам по себе динамичен и изменчив, поэтому нельзя говорить о том, что истина познается или отражается – она осуществляется субъектом во взаимодействии с миром, которое всегда ограничено рамками времени и пространства. Субъект не может исключить себя из ситуации и занять по отношению к ней внешнюю позицию (познания в объективистском смысле): «Мы вовлечены в мир, и нам никак от него не оторваться, чтобы перейти к осознанию мира»⁵⁸. Но не следует понимать независимость мира как ограничение и стеснение субъекта. Как полагает Мерло-Понти, мир не сдерживает свободу человека, так как она не является явлением, внешним по отношению к миру, скорее наоборот, именно в явлении человек ее и находит. Казалось бы, это парадоксальный вывод о том, что, только определяясь в своем бытии посредством мира (в классическом понимании – внешней инстанцией), человек может быть свободен. Но парадокс этот проясняется, если внимательнее присмотреться к тезису Мерло-Понти о том, что не существует внешнего отношения между субъектом и миром.

Проанализируем этот тезис. Согласно позиции Сартра, внешним, или индифферентным, является отношение вещей между собой, или пространство, а объективное мышление – это проецирование внешнего отношения на внутреннее (то есть на субъекта и на все, что связано с полем его интенциональности).

⁵⁸ Там же, с. 27.

Мерло-Понти, наоборот, понимает под объективным мышлением приписывание законов мышления природе. Он считает, что единственная точка, от которой мы можем отталкиваться в мышлении – это факт нашей вовлеченности в мир, наша собственная пространственность, а пространство не может так же быть интеллектуальным синтезом, или формой (Кант), как оно есть до разделения формы и содержания (нередуцируемое к сознанию свойство пространства – глубина). Последняя работа Мерло-Понти «Око и Дух» посвящена феномену глубины, раскрываемому в живописи, где ее цель состоит не в том, «чтобы говорить о пространстве и свете, но в том, чтобы заставить говорить пространство и свет, пребывающие там, у себя, в мире»⁵⁹. Глубина, по Мерло-Понти, есть квазисинтез, сочетающий и пространство, как соотношение вещей между собой, и время. Глубина как раз и есть то единство восприятия, которое организовано не вещами, не субъектом - она есть единство внутреннего и внешнего, формы и содержания, т.е. глубина это наиболее экзистенциальное измерение, «потому что ... оно не указано на самом объекте, оно со всей очевидностью принадлежит перспективе, а не вещам, следовательно, оно не может быть выведено из этих последних, ни даже помещаться туда сознанием»⁶⁰.

Это – перспектива, так как она есть положение *моего* тела по отношению к миру и вещам; она открывает мотив, или «напряжения, которые наподобие силовых линий пересекают зрительное поле и систему "собственное тело - мир", наполняя ее смутной и магической жизнью, навязывая ей всевозможные сплетения, извивы, вспученности»⁶¹. Таким образом, глубина есть взаимоотношение вещей, но при этом, она также есть «возможность вовлеченного в мир субъекта», она представляет собой единство временного и пространственного синтеза: «Когда я говорю, что вижу объект на расстоянии, я имею в виду, что я его уже или еще удерживаю, что он находится в будущем или в прошлом в то же время, что и в пространстве»⁶².

⁵⁹ Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992. С. 38.

⁶⁰ Там же, с. 81.

⁶¹ Там же, с. 340-341.

⁶² Там же, с. 9.

В этом понимании Мерло-Понти пространства и глубины выявлена связь субъекта и мира, которая предстает одновременно и в статичном, и в динамичном аспекте, и, тем самым, приобретет автономный порядок. По мысли Мерло-Понти, автономная связь субъекта и мира, на которой и основывается единство последнего и идентичность первого, – это восприятие: «Восприятие не есть знание о мире, это даже не акт, не обдуманное занятие позиции, восприятие - это основа, на которой разворачиваются все наши акты и оно предполагается ими»⁶³.

Главными его отличиями от сартровского «фундаментального проекта» являются открытость (незавершенность), безличность (оно осуществляется телом), вовлеченность в мир (восприятие может нарушаться). Восприятие объединяет и направляет в одну сторону интересенсорный опыт, опыт органов чувств или «движение» к единству мира, и именно в этой опоре на чувства его главное отличие от рациональной (или ценностной) интенциональности: «Чувства отличны одно от другого и от рассудка в том смысле, что каждое из них несет с собой определенную структуру бытия, которая никогда не является вполне заменимой. Мы можем это признать, поскольку мы отвергли формализм сознания и сделали из тела субъект восприятия»⁶⁴.

Следует подчеркнуть, что Мерло-Понти понятием восприятия не заменяет понятие мышления. Принципиальная разница между тем и другим в том, что мышление (опять же в классическом смысле) объединяет разные элементы в третьем независимом, то есть подводит их под общую категорию, восприятие же, напротив, обладает возможностью такого синтеза, который бы сочетал, но не редуцировал различные стороны явлений: «если восприятие соединяет наши чувственные переживания в единый мир, это нисколько не напоминает того, как научное обобщение подводит под одну черту объекты или явления разного порядка, это подобно тому, как биноклярное видение схватывает один-единственный объект»⁶⁵. Так, благодаря своей перцептивной основе, восприятие буквально «вырастает» из мира, уже за тем складываясь в ценностно-

⁶³ Там же, с. 289.

⁶⁴ Там же, с. 296.

⁶⁵ Там же, с. 51.

ориентированную и действующую личность. Только так, по Мерло-Понти, возможна подлинная трансцендентность, как открытость миру и взаимодействию с ним. Таким образом, благодаря своей укорененности в мире, благодаря своей устремленности к миру, обращению к нему, человек узнает себя. Если говорить о фундаментальном проекте, то он, по Мерло-Понти, заложен в мире (задан ситуацией) – человек не создает его из ничего, но угадывает и осуществляет. Поэтому видение (особо важное свойство человека, так как именно в видении осуществляется смычка время и пространства, здесь есть одновременно и вовлеченность в мир и превосхождение его: «Видение - это не один из модусов мышления или наличного бытия "для себя": это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия, и мое "я" завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне»⁶⁶).

Таким образом, основываясь на видении во всех своих актах, субъект всегда оказывается экзистенциально ангажирован в мир и ситуацию, и его деятельность, и мышление обретают свою экзистенциальную основу: «Не существует зрения без мышления. Но, чтобы видеть, недостаточно мыслить: видение - это мышление при определенных условиях, которое рождается "по поводу" того, что происходит в теле, "побуждается" телом к мысли»⁶⁷.

Эта экзистенциальная основа объясняет различие между спонтанностью мышления, на которой основаны и принцип аналогии и все простейшие операции, которые мы совершаем каждый день, и рефлексией, которая «заставляет вещи говорить больше, чем они обозначают», благодаря которой образуется культурный мир, общность значений, их обезличивание.

Такое понимание субъекта открывает для Мерло-Понти возможность создания иной концептуальной основы культурного мира *ON* или *Mitsein*. Напомним, что, по Сартру, опыт *mitsein* вторичен по отношению к *бытию-для-другого*. Иными словами, этого опыта не существует, это самообман сознания, так как суть отношений между сознаниями – это конфликт. Как мы видим,

⁶⁶ Там же, с. 33.

⁶⁷ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 446.

философия Сартра в этом месте оставляет много вопросов, что и отметил Мерло-Понти. Он справедливо замечает, что если бы единство мира основывалось на личном проекте (то есть если бы сознание конституировало мир), то не было бы основания для личных проектов, или иначе, не было бы никакой возможности постичь другое сознание «ибо тогда было бы необходимо, чтобы оно также его (мир) конституировало...»⁶⁸. И, тем не менее, связь сознаний существует, существуют исторические эпохи, объединенные единым смыслом и единой ориентацией мысли, существует определенная «перцептивная традиция», которой мы следуем, поэтому мы постигаем не суть предмета, а суть его исторического преломления.

Все это в философии Мерло-Понти стало возможно, благодаря тому, что он строит свою философию не на личностном субъективном начале, так как такая основа вела бы с необходимостью к признанию трансцендентального субъекта, а на его противоположности – на анонимном историческом субъекте, который полагает не извечное единство смысла (то есть не сущность), а ограниченный временем исторический смысл, определяющий интенциональность конкретных людей: «Субъект восприятия перестает быть "акосмическим" субъектом мысли, а действие, чувство, воля остаются тем, что надлежит изведать в качестве оригинальных способов полагания объекта, поскольку "объект является поначалу привлекательным или отталкивающим, а уж потом черным или голубым, шаровидным или квадратным"»⁶⁹.

Исторический субъект безличен (On), но определяет наше познание, являясь «родиной наших мыслей» - казалось бы, невелика разница между ним и трансцендентальным субъектом, но для Мерло-Понти принципиальным является понимание перцептивного субъекта как временного, что позволяет сохранить за ним непрозрачность и историчность. Анонимность исторического субъекта, которая, помимо нашего тела, определяет восприятие, объясняет нескладности сознания и трудности в осуществлении *cogito*: «Поскольку сознание является

⁶⁸ Там же, с. 50.

⁶⁹ Там же, с. 184.

осознанием чего-то лишь в той мере, в какой оно волочит за собой шлейф своих прежних действий, и поскольку, чтобы помыслить какой-то объект, надо опереться на образованный до этого "мир мысли", постольку в центре сознания всегда происходит некое обезличивание. Так создается основа для чужеродного вмешательства: сознание может быть больным, мир его мыслей может местами разрушиться»⁷⁰.

Этот же самый исторический субъект есть обобщенный смысл личностных восприятий, который единственный и может их объединять без репрессивной редукции, так как в основе него самого заложен принцип временности и относительности, т.е. динамичности и изменчивости: «То, что называют смыслом событий, - это не идея, которая их порождает, и не их случайный результат. Это конкретный проект будущего, который разрабатывается в социальном существовании и в модальности "Он" до всякого личностного решения... Это значит, что мы придаем истории смысл, но и она нам его предлагает»⁷¹.

Таким образом, Мерло-Понти, как и Сартр, в итоге приходит к постановке проблемы свободы, которой и были, по сути, посвящены главные работы обоих философов. У Сартра - это свобода субъекта сознания, то есть свобода категоричная, неограниченная, трансцендентальная, личная. У Мерло-Понти обосновывается свобода исторического субъекта, или субъекта опыта, которая есть свобода осуществления, но не выбора. Такое ее понимание проливает свет на проблему субъекта, который оказывается личностью на основании анонимности (историчности), а его аффекты, накладываясь на общность исторического смысла, этот смысл преобразуют и изменяют: «...всеобщность и индивидуальность субъекта, субъективность качественно определенная и субъективность чистая, анонимность "Он" и анонимность сознания не являются двумя различными концепциями субъекта, в отношении которых должна определяться философия; это два момента единой структуры - конкретного субъекта»⁷².

⁷⁰ Там же, с. 566.

⁷¹ Там же, с. 568.

⁷² Там же, с. 126.

Подводя итог проведенному анализу позиции Мерло-Понти, можно заключить, что главным открытием его философии является открытие тела как экзистенциального принципа единства динамического и статического аспектов личности (для сравнения: у Сартра недогматичность понимается как четкое разграничение динамики-сознания и статики-мира, что не позволяет ни то, ни другое представить, как субстанцию). Тело получается странным, «двусмысленным» союзом личного и безличного, территорией и субъекта и объекта, инстанцией одновременно и чувствующей, и означающей. Благодаря такому подходу к пониманию воспринимающего субъекта, принцип множественности и неопределенности становится не принципом разделения бытия на две противоположные фигуры, как у Сартра, а принципом множественности и неопределенности самой интенциональности (у Сартра она едина – это сознание, которое отрицает). И если Сартр в своей философии отрицает наличие субстанции, обладающей своим смыслом (то есть сущностью), но при этом *для-себя* всегда на эту сущность направлено, то Мерло-Понти стремится избежать вообще какой-либо ориентации на сущность, подчеркивая единство формы и содержания, реальности и кажимости. Субъект оказывается неуловимым, он есть колебание между природой и культурным миром: «Отдельно взятый конкретный человек - это не психика в соединении с организмом, это хождение существования вад-вперед между телесностью и личностными поступками».⁷³

Так часто подчеркиваемая фактичность тела, которая олицетворяет неразрывную связь субъекта и мира, отсылает нас к главному открытию Мерло-Понти. В отличие от Сартра, он не считает, что мир нейтрален. В этом смысле Мерло-Понти завершил круг в феноменологической мысли. Интенциональный субъект - это проект субъекта по определению не способного быть нейтральным (сознание – это всегда сознание чего-то), но претендующего при этом на универсальность своих оснований. Отказываясь от нейтральности, Мерло-Понти исключает из своей теории чистую внешность, и поэтому он стирает границы

⁷³ Там же, с. 126.

между внутренним и внешним, понимая Тело как систему, объединяющую и то и другое.

В телесной схеме Мерло-Понти видит схему воплощения путем проекции и интроекции вплоть до того, что эта схема становится для него «системой эквивалентности между внутренним и внешним». Эту идею подчеркивает Ги-Феликс Дюпорте в статье «Топологический момент во французской феноменологии»: «... именно идея схемы тела, принятая за ось отношения к миру, позволяет Мерло-Понти увеличить организацию пространства до совокупности всего перцептивного поля, как первоначальной сферы Бытия. Так мы переходим от психологии к онтологии. То же самое необходимо сделать в отношении желания, которое должно быть понято здесь не в смысле антропологической категории, но как форма открытия Бытию».⁷⁴

Так, полагая субъекта как личностное начало (особый способ бытия), находящее себя между своими телесными и историческими (ценностными) проявлениями, Мерло-Понти тем самым строит новую онтологию, которую мы назвали *онтологией пространства*, так как благодаря своей привязанности к *месту* (под местом мы понимаем детерминацию не зависящих от субъекта начал – тела и истории), благодаря своей ангажированности (а не вопреки ей, как у Сартра) субъект и может себя идентифицировать.

Важно отметить, что главное отличие субъекта чувственности от субъекта познания, которое с самого начала определил Мерло-Понти, заключается в разнице синтеза. Если, по Сартру, субъект сознания определяется своей уникальной способностью синтезировать и мир, и самого себя (создавать свой фундаментальный проект), чем собственно и определяется его индивидуальность, то, по Мерло-Понти, во-первых, синтез не является привилегией субъекта, и, во-

⁷⁴ «... c'est l'idée du schéma corporel, prise comme axe du rapport au monde, qui permet à Merleau-Ponty d'étendre la structuration spatiale à la totalité du champ perceptif comme champ primordial de l'Être. Nous passons dès lors de la psychologie à l'ontologie. Le pas est même définitivement franchi lorsque l'on saisit que le désir doit être ici compris non plus comme une catégorie anthropologique, mais bien comme une forme d'ouverture à l'Être».

Duportail G F. Le moment topologique de la phénoménologie française // Centre Sèvres | Archives de Philosophie. 1/ 2010. № 73. P. 54.

вторых, он никогда не является тотальным, завершенным синтезом, на который можно опереться. Поэтому мы склонны предположить, что именно из-за невозможности совершить тотальный синтез, то есть создать для себя свои собственные основания, а значит, и устойчивую идентификацию, субъект чувственности не идентичен индивидуальности.

Можем ли мы говорить в таком случае о неразличении внутреннего и внешнего и вообще об отсутствии необходимости их различать? Не будем спешить с таким выводом. Отрицание дистанции между миром и субъектом у Мерло-Понти означает прежде всего отрицание интерпретации индивидуальности, как основы онтологии. На основании этого можно сделать вывод, что подчеркивание роли дистанции и несовпадения внутреннего и внешнего пространства является необходимым условием теории индивидуальности, как обоснования субъективной самоуверенности. И дело не в том, что самодостаточная личность нуждается в четком распознавании своих границ, сколько в том, что сама по себе идея самообснованности и независимости индивидуальности предполагает ее прозрачность для самой себя. Картезианский субъект является субъектом уверенности, которую он черпает в своем сомнении. Поэтому, собственно, единственно ясной и прозрачной областью бытия для такого субъекта является он сам. По сути проект Сартра является проектом Декарта без Бога. Функции Бога в экзистенциализме возлагаются на самого субъекта. Таким образом, главным утверждением Мерло-Понти в интересующем нас контексте является то, что чувственность, как опыт тела, не сводится к внутреннему переживанию. Тем не менее, это не значит, что она является категорией внешнего. Проведенный нами анализ позволяет установить, что принципиально важная характеристика, отличающая чувственность от рациональности заключается не столько в том, что воспринимающий (или чувствующий) субъект является пассивным (тем более что пассивность его весьма условна и неоднозначна), сколько в позиционировании дистанции в этой онтологической конструкции. Если мы установили, что суть отношения активного субъекта сознания к миру является противопоставлением, и именно через этот антогонизм внутренней и внешней инстанций субъект обретает

свое предназначение как индивидуальность, то субъект чувствующий уже ничему себя не противопоставляет. Таким образом, на место индивидуальности приходит субъект анонимный. В этой трансформации нас интересует прежде всего место трансцендентального, или то, какие формы принимает дистанция в системе, где происходит отказ от чистой внешней инстанции.

2.3 Образность как интенциональность и желание

В начале этой главы говорилось о принципиальной важности для нашего исследования феномена визуальности. Проследим, почему именно визуальности отводится особое место в разрешении конфликта внутреннего и внешнего, в какой мере и за счет чего она может считаться альтернативой рациональности.

В поиске ответа на эти вопросы обратимся к работам Мерло-Понти, который, отказавшись от противопоставления внутреннего и внешнего, все-таки разводит эти два понятия, но весьма необычным способом.

Мы уже говорили выше о глубине и перспективе, как о доказательстве включенности субъекта в мир. Но дело в том, что перспектива, по Мерло-Понти, не сводится к точке зрения на мир. Он полагает, что мир организован еще до субъекта, и понятие перспективы важно для философа именно потому, что оно открывает это взаимоотношение вещей. То есть мир сам действует как субъект, проявляя особого рода автономность и направленность. Но значит ли это, что трансцендентальности, как воплощения абсолютной инаковости, несовпадения с субъектом, не существует? На основе работ Мерло-Понти мы пытались показать, что он не просто переносит акценты с внутренней активности субъекта (в интерпретации Сартра) на внешнюю организованность и автономность мира. Значимость идей Мерло-Понти, с нашей точки зрения, обусловлена тем, что он строит свою онтологию не на основе двух противоположных элементов, а открывает третий – независимый от них. Именно с этим третьим элементом мы

связываем функцию дистанции, или место трансценденции в *недогматической онтологии субъекта*.

В одной из поздних работ «Видимое и невидимое», Мерло-Понти ищет то, что ускользнуло от Сартра, то, что находится между *бытием-для-себя* и *бытием-в-себе*, то, что не принадлежит ни миру, ни субъекту. Так он приходит к понятию *невидимого*, называя его изнанкой сознания, «слепым пятном смотрящего субъекта». Таким образом, он разрушает привычный дуализм активного-пассивного, видящего-видимого, отводя главную роль в онтологии третьему элементу - остатку, или изнанке отношения мир-субъект. Сам Мерло-Понти называет эту изнанку бессознательным, что, тем не менее, имеет мало общего с психоаналитической теорией. Ему важен скорее сам принцип изнанки.

Придерживаясь теории гештальта, он предлагает рассматривать бессознательное именно как изнанку сознания, а не как «другую сцену». Таким образом, главным принципом Мерло-Понти становится обратимость, он сравнивает ее с вывернутой перчаткой, которая "поворачивается на оси негатива", то есть единственным местом, где еще можно различить что внутри, а что снаружи является сама точка поворота.

Это означает, что обратимость никогда не бывает полной. Эта складка остается несводимой к дихотомии воспринимаемое-воспринимающий. Обратимость не выразима в евклидовом пространстве, ее невозможно вообразить, она присутствует только в топологическом пространстве, поэтому может быть выражена только символически.

Как показывает в другой своей работе Ги-Феликс Дюпотэ «Недостроенная плоть: недостающий узел Мерло-Понти," хиазм Мерло-Понти может быть представлен как "внутренняя восьмерка", где бессознательное не является абсолютно внутри или снаружи сознания. Оно представляет собой разлом воспринимающего сознания⁷⁵. Точка поворота, которая избегает двойную логику реального и воображаемого Сартра, у Мерло-Понти принимает форму

⁷⁵ Duportail G.F., Une chaire à réparer : le noeud manqué de Merleau-Ponty // ERES, № 23, 2/2009. P. 61

символизма⁷⁶: «Как следствие, вместе с избранием символизма как парадигмы сознания, которое разделяется и выворачивается вокруг своей оси, и наоборот, вместе с интересом к бессознательному, как двусмысленному воспринимающему сознанию, бессознательное располагается в самом центре сознания, и наоборот»⁷⁷.

Рисунок 1.



Таким образом, нет никакого противоречия между сознанием и бессознательным, между телом и разумом. Бессознательное как эффект вывернутого сознания не обладает автономной и руководящей ролью над Я, как это происходит у Лакана. По Мерло-Понти, бессознательное, и, следовательно, символическое – телесно, так как тело для него - это отношение субъекта к *другому*. Это означает, что символическое не может быть отделено от восприятия. Большая часть работы «Видимое и невидимое» посвящена созданию онтологии языка, как первичного восприятия, соединяющего язык и восприятие. Восприятие, которое равнозначно видению, считается интенциональностью тела. Поэтому

⁷⁶ Рисунок 1.

⁷⁷ «Par voie de conséquence, avec cette élection du symbolisme de la pensée onirique comme paradigme de la conscience qui se divise et se retourne sur elle-même et, inversement, avec cette appréhension de l'inconscient comme conscience perceptive ambiguë, l'inconscient vient se loger au cœur même de la conscience et vice versa ». Ibid. P. 61

язык, по Мерло-Понти, никогда не может существовать до субъективности. Эта досубъективность, очевидная для Лакана, характеризуется Мерло-Понти, верно классической феноменологии, как символический идеализм. И, напротив, создавая концепцию онтологии тела, он подчеркивает не-активность субъекта с точки зрения его отношения к миру: «Это значит, что я видим, не только самому себе, но и спектаклю, свету, взгляду Друго, который может материализоваться в отражении, в непрозрачности, в шуме. Я воспринимаю через свет, так же как мы мы думаем через других».⁷⁸

Феноменологический символизм направлен на обоснование и объяснение активной пассивности воспринимающего сознания, что Мерло-Понти называет "открытостью к бытию". Через символизм, то есть, через бессознательное, а не через добрую волю, этику или рациональность субъекта, связываются реальность и воображение. Но восприятие остается нередуцируемым и к сознанию, и к бессознательному. В центр своей теории Мерло-Понти ставит примат восприятия, а не символического, и в этом принципиальное отличие его позиции от Лакана.

Итак, по Сартру, образ – это территория всемогущества субъекта, то по Мерло-Понти образ автономен. Ж.Лакан продолжает эту логику, но идет дальше Мерло-Понти и показывает, что субъект не просто перестает быть инициатором интенциональности, а значит и организованности мира, но сам становится результатом мира «смотрящего на него».

Субъект, по Лакану, не противопоставляет себя миру, который был бы в таком случае чем-то уже завершенным и не конституирует себя в оппозиции к этому миру. Диалектика субъекта и мира выходит за рамки диалектики дистанции и синтеза. Конституирование в границах субъективности у Лакана происходит путем их нарушения. В феноменологии, субъективность рассматривается как

⁷⁸ «C'est-à-dire que je suis aussi regardé, non par moi-même, mais par le spectacle lui-même, par la lumière, par un regard situé dans l'Autre, qui peut à l'occasion se localiser, se matérialiser, dans un reflet, une opacité, un bruit... Je perçois d'après la lumière comme nous pensons d'après autrui». Zenoni A. Lacan et Merleau-Ponty : dialogue et divergence. P. 5 URL : <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/LINCONSCIENT-DE-LACAN-18.pdf> (дата обращения 3.06.2014).

данность, которая развивается либо вопреки, либо благодаря внешней инстанции. Лакан, продолжает «коперниканский переворот» Фрейда, утверждая, что подобно тому, как Земля находится на периферии вселенной, так и субъект находится на периферии своей собственной онтологии.

В феноменологии отношение внутреннего и внешнего определяется субъектом сознания, или, вернее, интенциональностью. Интенциональность предстает, как движение изнутри наружу. Лакан, напротив, исходит из того, что субъект не предшествует конституированию своих собственных границ. Он отдает себе отчет в их существовании, только когда их нарушает, то есть еще до рождения субъекта рождается его отношение к миру.

Отношении субъекта к миру, по Лакану, проявляется не в качестве оппозиции или связи, но как разрыв. Это означает, что в внешний объект не дан, но еще должен быть создан и его статус далеко не ясен. В семинаре «Тревога» Лакан иллюстрирует этот процесс на примере опыта отделения ребенка от груди. Ребенок не столько теряет объект, который он имел прежде, но сам становится этим украденным объектом. Грудь не является объектом в классическом смысле этого слова, это не нечто внешнее по отношению к ребенку, так как грудь не принадлежит ни матери, ни ребенку. И именно поэтому опыт отделения переживается младенцем, как разрыв внутри него - «это именно фундаментальное раз-ложение – не рас-ставание, а именно раз-ложение изнутри – вот что изначально, уже на уровне орального влечения, в то, как в дальнейшем будет выстраиваться желание, оказывается вписано».⁷⁹

Объект, от которого субъект был отделен, становится объектом а - объектом желания. Желание, как отношение, не является в строгом смысле отношением между внутренним и внешним. Объект не является ни внутренним, ни внешним, а обладает особым статусом – реального. «Объект а представляет собой нечто такое, от чего субъект, чтобы в качестве субъекта сложиться, отделяет себя как орган. Он имеет хождение как символ нехватки, то есть фаллоса – не как такового, а как того, в чем испытывают нехватку. Поэтому необходимо, чтобы объект этот,

⁷⁹ Лакан Ж. Семинары. Т. XI. Четыре основные понятия психоанализа. М., 2004. С. 291.

во-первых, был отделимым и, во-вторых, имел какое-то отношение к нехватке».⁸⁰ Привычное разделение на внутреннее и внешнее здесь теряет всякий смысл. Более того, смысла не имеет и представление субъекта, как складывающееся на перекрестке сознания и мира. Другими словами, *coûr* показывает, что ни тело, ни сознание больше не являются границами субъективности: «Именно через этот опыт разрыва, который предвещает кастрацию, отождествляемую с добычей фаллического объекта. Субъект никогда не остановит поисков этой части наслаждения, взятой из тела, но которое находится вне него, и связано с объектами, находящимся вне его анатомических границ: грудь, фекалии, голос и взгляд»⁸¹.

В таком случае может показаться, что отношения к непосредственно внешней инстанции у субъекта бессознательного нет. Но это не совсем так. В поисках объекта *a* субъект обращается все-таки к *Другому* - к инстанции символической, а значит внешней. Отличие психоанализа от феноменологии проявляется скорее в самой специфике этого отношения. Желание, в отличие от интенциональности, предшествует субъективности, то есть субъект формируется под действием желания, он является функцией, следствием символического, то есть *Другого*. Поэтому субъект психоанализа – это субъект *перечеркнутый*, заведомо ущербный, никак не претендующий на свое единство и целостность. Этот субъект есть результат разреза, который парадоксальным образом создает связь между тремя измерениями - символическим (языком), реальным (невозможным) и воображаемым (репрезентацией). Этот парадокс может быть представлен только топологически.

Топология занимает центральное место в работах Лакана, потому что благодаря ее алгебраическому языку она может дать форму объекту *a*. Топология позволяет Лакану выйти из эвклидова пространства и тем самым воплотить то, что остается невидимым. Будучи перекрестком символических и воображаемых представлений, топология становится способом представить непредставимое.

⁸⁰ Там же, с. 115.

⁸¹ Elsener E. *Entre voir et dire*, thèse de doctorat de philosophie. Paris, 2010. P. 283.

Благодаря топологии становится очевидным, что для Лакана, в отличие от Мерло-Понти, тело и пространство находятся в символическом регистре, они структурированы как язык, а значит, бессознательны: «пространство - это ни абстракция, ни геометрическая трансценденция, но то, что может быть воспринято в измерении речи, это измерение-уже-сказанного, или место, где находится и сказанное, и тело».⁸²

В качестве топологической фигуры разреза Лакан предлагает ленту Мебиуса, или неориентированное пространство *полу-скручивания*, которая становится базой для всех его топологических конструкций. Непрерывная связь между внутренним и внешним через поверхность Мебиуса связывает две логически противоположные вещи. Таким образом, она существует и не существует одновременно. Этот вывод может показаться абсурдным, если не обращать внимание на то, что "разрез генерирует поверхность": то есть разрез предшествует существованию поверхности.⁸³

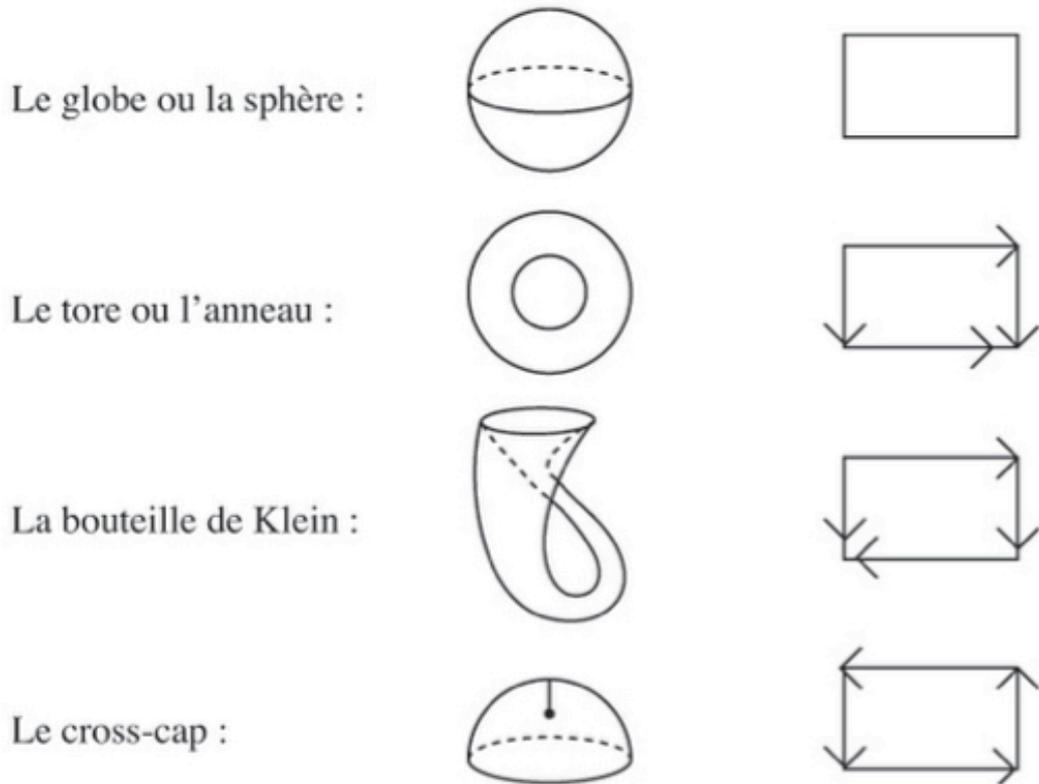
Перекручивание ленты Мебиуса - это тот узел, который позволяет перейти от одного измерения к другому, то есть, разделять и связывать в одно и то же время – оно и является топологической реконструкцией того, что в психоанализе принято считать субъектом. При этом, из этой модели выводимы все субъективные состояния. Основных таких моделей может быть выделено четыре: шар, тор, бутылка Клейна и кросс-кап⁸⁴.

⁸² «L'espace n'est pas une abstraction, ni une transcendance géométrique découparable à la scie, mais quelque chose qu'il appréhende avec la dimension du dire, c'est une « dit-mension », un lieu où habite le dit et le corps ». Porge E. Des fondements de la clinique psychanalytique. Paris, 2008. P.113.

⁸³ См.: *ibidem*, p. 140.

⁸⁴ Рисунок 2.

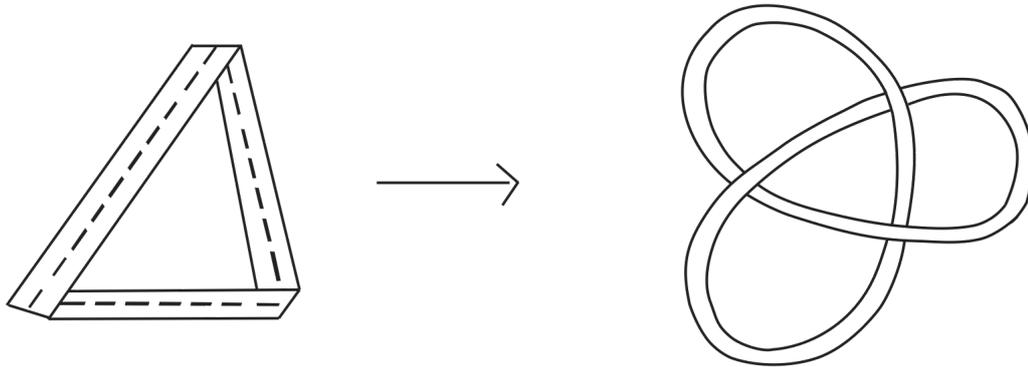
Рисунок 2.



Эти четыре фигуры могут быть выведены одна из другой по тому же принципу, что и лента Мебиуса, которая может быть трансформирована в трэф⁸⁵:

⁸⁵ Рисунок 3.

Рисунок 3.



Эти трансформации показывают, что они являются не более, чем чистой функцией края, со своими изгибами и перекрещиваниями. Именно так Лакан и представляет структуру субъекта. Поэтому для субъекта бессознательного не существует отношения исключительно внешнего. Эффект внешнего, которое воплощает *Другой*, является не более, чем инаковостью самого субъекта.

Таким образом, принципиальную разницу между психоанализом и феноменологией можно найти в специфике их отношения к внешнему объекту. Желание, в отличие от интенциональности, предшествует субъекту. Это значит, что субъект психоанализа, пронизанный символическим, является субъектом *зачеркнутым*, и, следовательно, несовершенным и очень далеким от того, чтобы принять форму единства и целостности.

В таком случае получается, что противопоставление субъекта чувственности субъекту рациональности на основе их различной организации в контексте внутреннего-внешнего не имеет смысла. Попытка преодолеть противоречия человека рационального путем концептуализации и выдвигания на первый план всего нерационального в нем – то есть чувственности – обречена на провал, так как и рациональность, и чувственность в этом контексте призваны укреплять основы субъективности, и поэтому отождествляются с ее могуществом. Искусство в этом ракурсе мало отличается от познания, так как несет на себе все

ту же функцию экспансии, расширения сфер влияния субъекта. Поэтому попытки Мерло-Понти и Лакана представить субъекта не исходной точкой, а эффектом уже сложившейся картины мира, могут быть особенно интересны в интерпретации функций искусства. Если в контексте концепта субъекта чувственности искусство предстает, как сфера самореализации субъекта, то, что можно сказать об искусстве в контексте «периферийного» субъекта?

В следующей главе мы попытаемся ответить на этот вопрос, отталкиваясь от проблематики, исходящей от процессов изменения в самом искусстве. Так, на первый план выходит проблема репрезентации в искусстве, спровоцированная, прежде всего, появлением сферы «технической» образности, то есть визуальности, претерпевшей радикальные изменения в связи с изобретением и распространением технических средств изображения. Таким образом, в следующей главе мы рассчитываем подойти все к тем же проблемам пересмотра онтологического статуса субъекта и определения места трансцендентального в постсовременном мире, но делать мы это будем уже с точки зрения изменений в самом искусстве.

Глава 3. КРИЗИС РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ИСКУССТВЕ

XX век в области искусства можно назвать веком радикальных трансформаций, или веком невероятных экспериментов в отношении художественной образности. Выявить общую смысловую линию, найти закономерность всех этих трансформаций крайне непросто, и собственно, само это многообразие форм и методов искусства становится основной уже теоретической проблемой как эстетики, так и искусствоведения. Мы предлагаем посмотреть на хаотичность всех трансформаций искусства под углом проблемы репрезентации. Такой позицией мы хотим подчеркнуть основную мысль нашего исследования: проблематика искусства XX века выходит далеко за рамки самого искусства. И главным доказательством тому служит то, что образ больше невозможно ограничить рамками изобразительного искусства, то есть необходимо разделять образность и визуальность⁸⁶. Этот выход образа за рамки искусства был обусловлен как идейными предпосылками, так и чисто техническими изобретениями начала XX века.

В ходе рассмотрения проблемы трансформации образа и выхода его за пределы искусства, обратимся к рефлексии по поводу новых видов искусства (фотографии и кино), а также такого художественного направления как концептуальное искусство. Опыт стремящегося к самоопределению современного искусства, выявляет новые выразительные средства и позволяет увидеть наиболее оригинальные подходы к решению поставленных в XX веке проблем.

⁸⁶ См. Петровская Е.В. Теория образа. - М.: РГГУ, 2010.

3.1 Техническая революция в искусстве

Проблема репрезентативных возможностей искусства стала актуальной уже с начала XX века, когда в живописи (абстрактное искусство (В. Кандинский, П. Мондриан), супрематизм (К. Малевич)) начались поиски средств изображения непредметной реальности. Таким образом, перемены в понимании сути реальности определяли развитие искусства на протяжении всего столетия. Модернизм и постмодернизм, уже опираясь на такое понимание предназначения искусства в современной культуре, вернули художественному языку визуальный облик предметной реальности, придав ей новые смыслы.

В первой главе речь шла о том, что, в последнее время искусству нередко отводится прежде всего коммуникативная роль неискажающего посредника между частным, внутренним миром субъекта, и миром всеобщих объективных смыслов. Это, в свою очередь, подразумевает, что искусство не теряет своей изначальной функции соотнесения с референтом, только в данном случае произведение искусства отсылает не к природе или трансцендентному смыслу, а к субъекту, как к опорной точке смыслополагания. В XX веке отношение к референту кардинальным образом изменилось, поводом для чего послужило чисто техническое изобретение - появились кино и фотография. Собственно, с этого времени в эстетике ведутся поиски нового референта, однако при этом мало внимания уделяется тому, что с потерей своего предмета искусство радикальным образом меняет и свое предназначение. В свете всего вышесказанного о перемене роли субъекта в процессе смыслополагания, что особенно ярко выразилось в понимании роли и устройства образа, самое время сейчас обратиться к изменениям образности в самом искусстве. Предмет данного диссертационного исследования не предполагает всеохватывающего анализа проблемы современного искусства. Нашей целью является лишь ответ на вопрос, что

происходит с искусством, когда оно утрачивает своего главного референта – индивидуальность.

Впервые новый статус и функции искусства (изменившегося в связи с появлением кино и фотографии) подверглись серьезному философскому анализу в работе В. Бенямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», где автор четко противопоставляет современное искусство - искусству традиционному. Согласно Бенямину, традиционное искусство основывается на ритуале, и эта трансцендентная ориентация дает произведению его сущность, то, что Бенямин называет «аурой» (или «уникальным ощущением дали, как бы близок при этом предмет ни был»). Эта «аура» обеспечивает произведение искусства его «уникальностью» («здесь и сейчас произведения») и «подлинностью» (что есть «совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности»⁸⁷). Благодаря этим неотъемлемым качествам, произведение сначала доступно только узкой группе лиц (здесь Бенямин ссылается на то, что произведения искусства, изначально служащие культу, буквально прячутся в храмах). С появлением же новой техники, а значит, и возможности репродукции, когда произведение искусства делается широко доступным, происходит движение «навстречу публике», искусство становится массовым, его ритуальную направленность сменяет политическая (то есть посюсторонняя), произведение теряет свою ауру (а вместе с ней уникальность и подлинность), его культовая ценность сменяется экспозиционной. Причиной всех этих перемен является, по Бенямину, «возрастающее значение масс», а вместе с этим и «страстное стремление "приблизить" к себе вещи, как в пространственном, так и человеческом отношении ... и преодоление уникальности любой данности через принятие ее репродукции»⁸⁸. Важно подчеркнуть, что своей функции репрезентировать что-то, к чему-то отсылать, искусство ни в коем случае не теряет: просто вместо своей ритуальной основы оно приобретает либо

⁸⁷ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 24.

⁸⁸ Там же, с. 24

политическую, либо создает собственную «теологию искусства» (l'art pur l'art). То есть оно всегда остается ангажированным, но вертикаль отношений (отсылка произведений к трансцендентным ценностям) меняется на горизонталь. Таким образом, мы видим, что массовость искусства становится его определяющей характеристикой, которая означает нерационалистическую логику репрезентации, а мифологический характер своего сообщения. Так, например, Н.Н.Суворов характеризует основной механизм смыслотворчества в современной культуре, как мифотворчество: «Приближаясь к элите с помощью престижного потребления, массовый человек входит в поле социальной мифологии. Увешивая себя, как шаман предметами магической трансформации, обыватель сам на миг становится мифом»⁸⁹.

Отталкиваясь от этих идей, строит свою концепцию Ж. Бодрийар, который в работе «Символический обмен и смерть» говорит о кризисе репрезентации, как следствии утраты означаемого. Он значительно расширяет сферу своего исследования, анализируя общество в целом, исходя из анализа господствующего типа обмена. Но и сам обмен – это весьма широкое понятие, которое, по Бодрийару, определяет и экономические, и эстетические, и любые другие отношения. Такой подход позволяет ему трактовать и понятие ценности (которая является главным означаемым) весьма широко, выводя ее за рамки этики (понимая, например, производство как превращение природы в ценность), и тем самым, реабилитируя ее статус. Если было признано, что власть трансцендентного означаемого всегда репрессивна, то и полагание любой ценности должно так же подвергаться критике, на что Бодрийар замечает, что «процесс становления ценности необратим», и именно анализ общества в категориях обмена позволяет это понять. Его теория состоит в том, что любые отношения в обществе построены по принципу обмена, в котором неизменно присутствуют два противоположных и не сводимых друг к другу, но друг друга предполагающих элемента. Такое балансирование между двумя

⁸⁹ Суворов Н.Н. Элитарная и массовая культуры в атмосфере постмодернизма. СПб., 2002. С. 24.

противоположностями является универсальным принципом существования общества, и утрата одного из элементов этой диалектики ведет к утрате и второго, так как оба могут существовать. Если вернуться к изначально поставленной нами проблеме – проблеме референта, или проблеме места реальности, то, по Бодрийару, это место находится на противоположной стороне воображаемого, и кризис как раз связан с этим вторым элементом оппозиции. Кризис реальности не в том, что она исчезает, а в том, что она становится повсеместной из-за утраты дистанции, которая отделяла ее от воображаемого: «Коэффициент реальности пропорционален запасу воображаемого, которое и придаст ей ее удельный вес. Это относится и к географическим и космическим исследованиям: когда не остается больше неизведанных территорий, открытых для работы воображаемого, когда вся территория оказывается покрыта картой, то словно бы исчезает и принцип реальности».⁹⁰ В традиционных обществах эту дистанцию обеспечивало трансцендентное означаемое. Взаимообмен и переход между двумя полюсами осуществлялся через эту символическую инстанцию (и только в этом ключе можно понять такие явления, как потлач и инициация, несущие смысл символического обмена).

С появлением новоевропейской ориентации на объективность (когда на место означаемого и ценности ставится природа) меняется и тип обмена, который направлен на производство и накопление, то есть захват и поглощение одним элементом другого. На место магического и ритуального знака приходит знак реалистический. И если трансцендентная референтность обеспечивала знак обязательностью, то сейчас вместо нее он приобретает только причинность (он становится симулякром). Так складывается представление о реальности как объективности (отсылка к природе) при избегании наложения какого-либо смысла (то есть, избегании субъективности), что само по себе является невозможным проектом, так как сведение реальности к объективности – это... «Соблазн замкнутого круга, в котором нетрудно распознать бессознательную попытку стать

⁹⁰ Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 153.

невидимкой»⁹¹. Но, повторимся, «процесс становления ценности необратим», и объективная природа является лишь отражением концептуализированного таким образом человека, значит, вместо того, чтобы оставаться «невидимкой», субъект оказывается везде, мир оказывается всегда уже зашифрованным, реальность становится гиперреальностью, и в самом ее центре теперь – искусственность. Таким образом, кризис трансцендентного означаемого оказывается кризисом субъекта: «Не стало больше референтной инстанции, под эгидой которой могли диалектически взаимообмениваться субъект и объекты, меняясь своими определениями вокруг некоторой *стабильной идентичности* по надежным правилам; это конец субъекта сознания».⁹² Но автор делает акцент не на этом, его интересует скорее обратная сторона дела – гиперреальность, которая уже ни к чему, кроме себя самой не отсылает, и раз «в центре реальности – искусственность, то искусство оказывается повсюду. Так появляются симулякры первого, второго и третьего порядка, которые уже не могут иметь ни метафизического, ни природного референта («больше нет мест, пространств, где бы действительно что-то производилось»⁹³). Ошибка современности в том, что она продолжает либо искать эти места, либо их создавать (что безнадежно), в то время как нужно менять тип обмена, то есть отказаться от поисков природного (свободного от смысла, объективного) референта, так как реальность есть ни что иное, как «структурный эффект разобщения двух элементов», как их внутренняя связанность. Что необходимо, так это оставить место референта пустым, нужно истреблять код, но не посредством сведения противоположных элементов, а посредством «одновременного упразднения их обоих». Буквально это значит творить бессмысленное, то, что направлено против централизованного дискурса. Примером обратимости кода, его растрачивания и самоуничтожения, по Бодрийару, сегодня может служить поэзия, которая отсылает «всякий раз к ничему, к элементу-небытию, к нулевому означаемому. В этом головокружении от полного, без остатка разрешения, оставляющего место означаемого и

⁹¹ Там же, с. 150.

⁹² Там же, с. 78.

⁹³ Там же, с. 87.

референта безусловно пустым, и заключается сила поэзии... поэзия является местом нашей амбивалентности по отношению к языку, нашего влечения к смерти по отношению к языку, нашей способности к истреблению кода»⁹⁴. Такой пример наводит на мысль, что единственным местом, где этот код возможно истреблять, является искусство, и в этом смысле оно является производителем реальности (автор приводит пример с Энди Уорхоллом, замечая, что в современности искусство занимает место труда и производства).

Таким образом, если Беньямин описал ситуацию, сложившуюся в связи с утратой метафизического центра, то Бодрийар пошел дальше, и проблематизировал ее, показав невозможность гомогенного общества и эквивалентного обмена в нем; и если реальность не может больше гарантироваться метафизикой, то она всегда может быть найдена *по ту сторону* смысла и значения как элемент непреходящих отношений (другой вопрос, что это меняет, и дает ли обратимость смысла возможность возвыситься над ситуацией). Таким образом, представив реальность как «воображаемое другого члена оппозиции», и тем самым, сняв с нее идеологический налет, автор онтологизировал сам принцип обмена, который работает «без эквивалентности, без накопления и без остатка». Теперь вместо статичного и определенного метафизического центра перед нами динамичный, безликий принцип функционирования общества. Так реальность без трансцендентного центра оказывается «всегда между», а симулякр в этом смысле – ее отражением.

Если в «Символическом обмене и смерти» Бодрийар говорит о поэзии как аналоге неэквивалентного обмена, то в другой его работе «Фотография, или письмо света» это место занимает фотография, которая благодаря своему «техническому соучастию с миром», позволяет нам попасть на эту «интимную территорию» разворачивания обмена: «Фотографический акт состоит в том, чтобы вступить в это пространство интимного соучастия, но не для того, чтобы

⁹⁴ Там же, с. 354.

овладеть, скорее, играть и показывать то, что нет ничего окончательного».⁹⁵ Благодаря своему «молчанию», неподвижности, буквальности (наличие живой детали – *punctum*) именно фотография уничтожает код, то есть «сопротивляется моральной императивности смысла и обнаруживает у него отсутствие сигнификации».⁹⁶ Фотография – есть единственное средство застыть реальность врасплох, засвидетельствовать «разворачивание собственной магии объектов» за счет ее беспристрастности (безразличности), за счет «фильтрации влияния субъекта». Здесь важно подчеркнуть, что фотография не просто документально схватывает «немую» реальность, но что она именно заставляет эту реальность говорить от первого лица, то есть фотография интересна не пафосом объективности, а пафосом материальности (она не прямо репрезентирует мир, а играет с реальностью): «Фотографическое изображение - это не репрезентация: это функция. Быть может, благодаря фотографии мир становится самим собой, начинает действовать (*qui passe à l'acte*) и обнаруживать свою фиктивность».⁹⁷ Именно так фотография высвобождает «реальность от принципа реальности», то есть она, по Бодрийару, позволяет уловить прямое, несигнификативное взаимодействие взгляда (субъекта) и мира («Она показывает, что есть нечеловеческое в нас и в чем отсутствует значение»⁹⁸). Этим взаимодействием Бодрийар называет свет, который является «воображением образа, его собственным мышлением». Ключевое слово здесь *взаимодействие* (иначе - обмен), которое позволяет репрезентации быть всегда до конца неуловимой, не окончательной, не статичной. Другими словами, Бодрийар представляет фотографию как «негативную теологию»: «Идея заключается в том, чтобы открыть такое знание в его пустоте, где в большей степени господствует отсутствие, нежели открытое столкновение (в любом случае не возможное). В

⁹⁵ Бодрийар Ж. Фотография или письмо света // URL: <http://photounion.by/klinamen/dunaev1a.html>

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же.

фотографии, где осуществляется письмо света, свет служит медиумом для уклонения смысла и квази-экспериментального раскрытия...»⁹⁹.

Таким образом, пусть и на шатком основании, всегда не-статичного света, Бодрийар субстанциализирует образ, который «схватывает» свет, кристаллизует его, а он как раз и является последним убежищем реальности, скрывающейся от любых актов сигнификации («Реальность обнаружила способ мутирования в изображении»¹⁰⁰). Все это стало возможным благодаря технической природе фотографии, делающей невозможным прямое прикосновение субъекта к реальности - она обеспечивает дистанцию, которая, в свою очередь, есть необходимое условие существования реальности. Бодрийар заканчивает свою статью парадоксальным выводом, в котором сама реальность начинает действовать как субъект: «Быть может, даже исчезающая реальность запустила в обращение эту техническую форму».¹⁰¹

Похожую трактовку материального искусства (правда, она относится уже к кино) можно найти и у В.Беньямина. Он так же указывает на то, что камера открыла область, недоступную невооруженному глазу (он называет эту область визуально-бессознательным), а именно материю, активную и самостоятельную, то есть независимую от субъекта: «Так кино оказывается первым художественным средством, которое способно показать, как материя подыгрывает человеку. Поэтому оно может быть выдающимся инструментом материалистического изображения».¹⁰² Такое «глубокое вторжение в ткань реального» становится возможным в связи с тем, что оператор уничтожает дистанцию¹⁰³, присущую культовому произведению, поэтому и результат его работы – разрозненные и

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 42.

¹⁰³ Не следует путать дистанцию у Бодрийара, которую тот понимал как необходимое поле несовпадения и взаимодействия двух элементов, и дистанцию у Беньямина, по которому она означала культовую (потустороннюю) ориентацию искусства. И если для первого реальность – это напряжение поля обмена (поэтому дистанция необходима для ее существования), то для второго она представляет собой расколдованный аналог трансцендентного означающего (это расколдовывание и значит обращение к реальности). Просто Бодрийар пошел дальше Беньямина и представил реальность как принцип отношений обмена.

фрагментарные кадры (каковой и является материя сама по себе), их единство появляется уже при монтаже, как вторичном «объединении уже по новому закону».

3.2 Автономия образа

Ж.Делез развивает дальше позиции обеих этих концепций в своей интерпретации кино как поля развертывания образа-кристалла. Во-первых, так же, как и Бодрийар, он делает акцент на динамике и движении образа, что делает его неокончательным, не схватываемым, не субстанциональным. Такой ход позволяет вывести образ (и его референта) из логики причинно-следственных связей, чем обеспечивается его самостоятельность и независимость от субъективных привнесений: «...существуют уровни развития, каждый настолько совершенный, насколько это возможно, уровни, а не линии наследственности или родственные связи. В этом смысле следует говорить скорее о естественной истории, чем об истории исторической...».¹⁰⁴ Во-вторых, опять же аналогично Бодрийару, эту динамику можно метафорически схватить в поле обмена, или, как называет это поле Делез, – в понятии образа-кристалла: «вместо линейного продолжения есть круг, по которому два образа постоянно бегут друг за другом вокруг точки неразличимости реального и воображаемого. Можно сказать, что актуальный образ и его виртуальное отображение кристаллизируются...».¹⁰⁵ Образ, по Делезу, это цепочка обмена между тремя аспектами кристалла, а воображаемое – их единство и совокупность: «Воображаемое – это не ирреальное, но неразличимость реального и ирреального. Эти два термина не соответствуют друг другу, они остаются различными, но не перестают обмениваться своими различиями».¹⁰⁶

В отличие от своих предшественников Делез переворачивает отношение означаемое-означающее (то есть отношение реальности и ее отражения), когда

¹⁰⁴ Делез Ж. Переговоры. СПб., 2004. С. 71.

¹⁰⁵ Там же, с. 75.

¹⁰⁶ Там же, с. 92.

говорит о самодвижении образа и его автотемпорализации - различие, которое и делает теорию Делеза оригинальной, это различие образа-движения и образа-времени. Определяет движение и задает ему смысл не субъект (автор), а сам образ, став автономным, определяет и ограничивает себя. Будучи независимым от субъекта, он уклоняется от изначально предвзятых отношений означаемое-означающее, то есть от необходимости что-то отражать: «Образ является фигурой, которая ограничивает саму себя, и не потому, что она представляет универсальное, а благодаря своим внутренним сингулярностям, точкам сингулярности, которые эта фигура связывает: например, рациональные разрывы, которые Эйзенштейн ввел в свою теорию образа-движения, и иррациональные разрывы образа-времени».¹⁰⁷

Далее, свою идентичность образ находит во времени (здесь особенно интересен образ-время), которое становится автономным, и само порождает и действие, и повествование, а не наоборот: «Дело не в том, что движение прекратилось; дело в том, что отношение движения и времени перевернулось. Время не является больше следствием образа-движения (монтажа); наоборот, теперь движение вытекает из времени,...во-вторых...видимость фактически становится вещью скорее «читаемой», чем видимой».¹⁰⁸ Именно время, встав на место прежнего означаемого, освобождает образ от репрессии смысла, то есть заменяет то, что Делез называет, моделью истинного - истина как целое свойственна рационально-построенному образу-движению - властью ложного как становления (что характерно для образа-времени): «То, что видят в кристалле – это ложное, или, скорее, власть ложного. Власть ложного – это время собственной персоной, не потому что содержание времени изменчиво, но потому что форма времени подобна становлению, которое ставит под сомнение любую формальную модель истинного,... короче, воображаемое сводится не к означаемому, а к представлению о чистом времени»¹⁰⁹. Таким образом, кино становится производителем реальности, так как именно образ-время представляет «чистую»

¹⁰⁷ Там же, с. 91.

¹⁰⁸ Там же, с. 75.

¹⁰⁹ Там же, с. 92.

действительность в виде времени, которое всегда является открытым, посредством того, что «оно пересекает все совокупности, и именно оно препятствует им завершить до конца свойственную им тенденцию, то есть окончательно сформироваться... оно меняет и не перестает менять свою природу в каждое мгновение. Это – целое, которое является не совокупностью, но вечным переходом от одной совокупности к другой, преобразованием одной совокупности в другую»¹¹⁰. И, тем не менее, это время остается целым, более того, – субстанциальным («...время в кинематографе не течет, а длится, его мгновения существуют рядом друг с другом»¹¹¹), что позволяет ему быть таким же репрезентатом, но только с нулевым значением, то есть пустой формой (хотя, по нашему мнению, художественная форма отдельно от содержания существовать не может, и если время и претендует на ее чистое выражение, то сам принцип организации этой формы становится ее содержанием. Н.Б.Маньковская отмечает, что в постмодерне форма становится содержанием симулякра¹¹²).

Иначе к теме автономности образа подходит Е.Петровская, призывая в книге «Теория образа» к концептуальному разделению образа и изображения, исходя из чего, она обосновывает новую дисциплину *visual studies*. По ее мнению, различие между тем и другим пролегает как раз в сфере построения референта. С изобретением фотографии и абстрактной живописи стало очевидно, что образ как таковой ничего не изображает и ни к чему напрямую не отсылает, то есть не имеет своего референта – «Образ не рассчитан на чтение и дешифровку», но он работает как поле, выстраивающее определенный тип отношений, отличающихся от отношения «означающее-означаемое». Это отношение Петровская называет экономией, или системой переключений, подразумевая то, что образ не отсылает к чему-то вне него, не придает чему-то смысла, и уж тем более не несет информацию. Образ – это отношение перевернутого познания, так как он возвращает смотрящему его же взгляд, провоцируя у него аффект. Ту

¹¹⁰ Там же, с. 80.

¹¹¹ Там же, с.103.

¹¹² См.: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: 2000. С. 62.

трансформацию, которой при этом подвергается субъект, невозможно осмыслить или оформить, так как она проходит через инстанцию того, что Петровская называет невидимым, или отсутствующим в образе¹¹³. Например, Мандзен прослеживает связь между византийской иконой и современной визуальностью – в обоих случаях в основе лежит образ, который «показывает, не изображая». Феномен иконы заключается в том, что она представляет собой «место отсутствующего присутствия», то есть буквально позволяет невыразимому (в данном случае Богу) вступать в коммуникацию с субъектом. Как говорилось выше, это становится возможно благодаря «пустоте» (неизобразительности), содержащейся в самой иконе. Собственно, это мы и предлагаем называть непредставимым, которое, следовательно, является неотъемлемой частью образа.

Наиболее радикально образность трансформируется в концептуальном искусстве, на примере которого можно отчетливо видеть все вышеописанные процессы, происходящие с субъектом и его репрезентацией.

В начале XX века в живописи намечается кризис репрезентации, связанный с уклонением от стремления классического искусства к символическому отображению реальности; теперь искусство хочет выйти за свои рамки, и уже не репрезентировать, а презентировать, предъявлять реальность (кубизм, экспрессионизм). Эпоху концептуального искусства открыл в 1915 году жест М. Дюшана на ежегодной выставке Общества Независимых Художников, которые провозглашали себя независимыми глашатаями демократического духа (любой художник, заплатив 6 долларов мог выставлять свои работы; на выставке не было ни судей, ни цензуры). Марсель Дюшан (под псевдонимом Матт) сделал провокационный жест, принеся на выставку обычный унитаз. Эта провокация удалась, так как организаторы отказались его выставлять, тем самым отказавшись от своих революционных принципов. По этому самому первому жесту можно определить всю специфику концептуального искусства: «Если концептуальное искусство начинается скорее с вопроса «Что такое искусство?», чем с определенного стиля или средства изображения, то спорным является то, что оно

¹¹³ См.: Петровская Е.В. Теория образа. М.: 2010.

может быть завершено предположением «это тоже может быть искусство»: «это» начинает предъявляться как объект, образ, действие (performance) или идея, выявленная каким-то другим способом. Таким образом, концептуальное искусство «рефлексивно»: объект отсылает обратно к субъекту, как в фразе «я думаю о том, как я думаю». Оно являет собой состояние концептуальной самокритики». ¹¹⁴

Таким образом, начавшись с отказа живописи от классических канонов изображения реальности, отказавшись от символической функции вещи-образа, демистифицировав тем самым свой объект (редимэйд), искусство в целом стало проблемой для самого себя. Все эти тенденции, наиболее ярко проявившиеся в концептуальном искусстве, позволяют теперь говорить о том, что вместо утверждения идеалов, главной целью искусства становится постановка вопроса. В соответствии с этим «Статус живописи так же изменился ... создавать картину сейчас скорее значит ставить вопрос, чем делать утверждение» ¹¹⁵. Главным пунктом критики традиционного искусства стала отныне его отсылка к ценностям, и, следовательно, его исключительное положение между миром реальным и миром идеальным: искусство всегда несло собой сообщение о чем-то, а образ содержал в себе больше значения, чем окружающая реальность. Видя в этом суть идеологической репрессивности классического искусства, концептуализм взял ориентир на демистификацию объекта (художественного произведения) для того, чтобы вывести произведение из контекста музея либо путем использования повседневных предметов (редимейд), либо вообще посредством дематериализации объекта, так как материя признается нереальной, а образ становится виртуальным продуктом сознания. Постепенно происходит переход от предметов-образцов (Дюшан, неодада) к вещам, существующим только как след или отражение (исключая объект искусства, художники могли избежать оценки эстетического совершенства «стиля» или «качества») – отныне главным объектом искусства становится переживание или мышление зрителя, а

¹¹⁴ Godfrey T. Conceptual Art. London: 1998. P. 12.

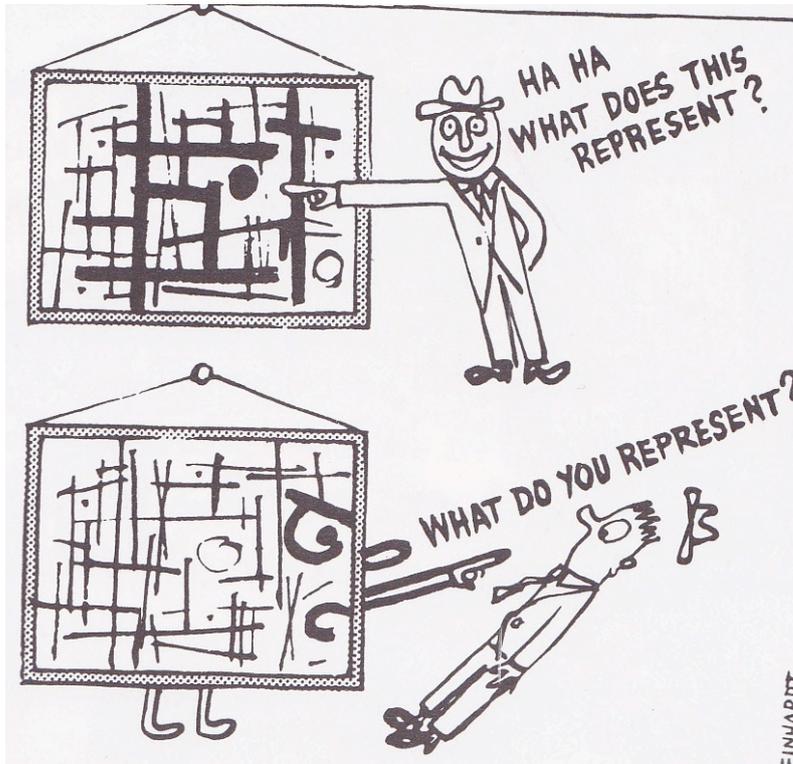
¹¹⁵ Ibid, p. 350.

не автора. Так, например, в 1959 итальянский художник Манзони начал рисовать линии на листках бумаги, сворачивать их и складывать их в коробки. На коробках он писал длину линии, дату и, конечно, ставил подпись. Зритель, покупая это «произведение искусства», тем самым совершал «акт веры», так как доказательств того, что внутри банки есть линия, у него не было – тем самым достигалась полная дематериализация объекта, который становился буквально невидимым (*invisible*)¹¹⁶. Но, в таком случае получается, что концепция не уничтожает статус объекта, но только меняет его - основная значимость переносится на самого художника. В этой связи интересен и другой пример, когда Роберт Барри (Robert Barry) устроил акцию, суть которой сводилась к тому, что на дверях музея (Art&Project Gallery, Amsterdam) была повешена табличка с надписью «во время выставки галерея будет закрыта» ('during the exhibition the gallery will be closed'), и входя внутрь галереи, зрители не находили там ничего, кроме самих себя – в этом и заключалась выставка, то есть полное уничтожение объекта репрезентации ведет к тому, что объектом становится сам зритель. Манзони предложил идею выставки, на которой буквально начал подписывать зрителей, ставя свою подпись на их руках, ногах, как если бы это они были его произведением искусства. Акцент на зрителе становится ключевым для всех концептуалистов. Так, художник Эд Рейнхард (Ad Reinhardt), который писал монохромные работы, (которые, как замечает Годфрей, были «абсолютно рефлексивным искусством»), и как бы подводя итог своей работе, нарисовал комикс, на котором человек, указывающий на картину с абстрактным рисунком, ехидно замечает: «И что это собой представляет?» (What does this represent?), а ниже сама картина, указывает пальцем на удивленного человека, словно бы спрашивая: «а что собой представляешь ты?» (What do you represent?)¹¹⁷.

¹¹⁶ См.: *ibid*, p. 81.

¹¹⁷ Рисунок 4. Деталь работы «Как смотреть на живопись кубизма» Р.М. 27 January 1946 См.: *ibid*, p. 64.

Рисунок 4.



Другой вариант решения задач художественной репрезентации – хеппененги (happenings). Данный термин впервые был использован Алланом Капроу (Allan Kaprow) в 1959 году как название для его выставки «18 Happenings in 6 parts в Reuben Gallery (New York)». Хэппенинг можно понять не только как попытку уйти от пространства музея, но и как своего рода способ избежать авторитетной роли художника (как гениального генератора идей) с целью усилить критическую позицию зрителя, или скорее участника действия: его физическое присутствие и поведение становятся искусством. Н.Маньковская подчеркивает: «На смену модернистскому субъекту производства пришло производство субъекта – зрителя, превращающего самосозидание в эстетический акт»¹¹⁸. Вот как об этом пишет Капроу: «становясь участником, зритель был по сути объектом, или живописью, в

¹¹⁸ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: 2000. С. 145.

то время как материал и инструкции были как холст; ... зритель должен был стать мыслителем. ... С приходом концептуального искусства зритель оказывается в интеллектуальном дискомфорте»¹¹⁹.

В этой характеристике концептуализма ключевым словом является «дискомфорт», а не слово «интеллектуальный», так как при восприятии современного искусства человек постоянно сталкивается с дискомфортом, не важно, на эмоциональном или интеллектуальном уровне. Этот дискомфорт связан с тем, что искусство провоцирует опыт, который невозможно завершить, то есть осмыслить, - эту принципиальную незавершимость мы предлагаем называть кризисом репрезентации.

Концептуальное искусство развивалось в направлении все большего включения зрителя в процесс производства искусства (реципиент становится уже не столько зрителем, сколько участником), тем самым, превращая зрителя в объект репрезентации или в произведение искусства. Таким образом, концептуальное искусство обнажило подоплеку искусства вообще, или его ориентацию на зрителя, точнее на «конструирование» идеального зрителя, качества которого варьируются в зависимости от вида искусства. Так, например, Беньямин определил кино как искусство, направленное на массового зрителя (то есть критика, обладающего «рассеянным» вниманием); а концептуальное искусство направлено на зрителя *рефлексирующего*, то есть занимающего критическую позицию по отношению к себе, к зрителю как агенту морального суждения.

Обе эти тенденции, тем не менее, полностью выражают себя в феномене фотографии - в ней сталкиваются, взаимодополняют и взаимоизменяют друг друга две противоположности: реальность социальная и реальность личная, интимная. Этим парадоксом, возможно, объясняется большое количество исследований, посвященных фотографии, а также противоположность их результатов. Мы же, в свою очередь, хотим понять, как в плоскости

¹¹⁹ Godfrey T. Conceptual Art. P. 143.

художественного образа взаимодействуют сферы общего и частного, о которых мы говорили выше.

Прежде чем обратиться к опыту фотографии, необходимо обозначить несколько важных моментов. Это, во-первых, механическая (техническая) природа фотографии, что, казалось бы, говорит о ее беспристрастности и непредвзятости. Во-вторых, теоретическая нагруженность фотографии (насколько она работает на дискурс, то есть насколько она социально ангажирована). Отсюда вытекает третья проблема - проблема взгляда (или проблема взаимоотношения чувственности и значения; образа и смысла-текста).

Фотография занимает в современном искусстве особое место, прежде всего благодаря своей доступности и своей техничности, что признают все исследователи, хотя все они делают из этого разные выводы. Казалось бы, очевидно, что главная функция фотографии – репрезентационная, но совсем не очевидно, *что* именно репрезентирует фотография. Современные исследователи, как правило, уже не считают, что фотография предоставляет «сырой материал» действительности, свободный от любых идеологических коннотаций, скорее наоборот, благодаря своей установке на объективность и непредвзятость она показывает того, кто находится по другую сторону камеры, обнажает социально-обусловленный взгляд фотографа на реальность. Получается, что фотография фиксирует что-то вроде объективной в своей основе субъективности, своего рода отчужденную субъективность (то есть созданное без намерения человека, но с его участием), или социальную основу нашего восприятия и мира, и самих себя. Мы смотрим на мир сквозь призму уже сложившихся основ коммуникации, через уже заданные коды, ценности и значения, которые, проявляют себя в фотографии как средстве полу-осознанного теоретизирования.¹²⁰ В таком случае, что же такое фотография: образ или код, или то и другое вместе?

Р.Краусс считает главной особенностью фотографии ее гетерогенность или пограничность, способность вбирать в себя метод и искусства и науки. Другими словами, фотография – это «теоретический инструмент исследования

¹²⁰ См.: Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. СПб.: 2007.

визуального», который делает очевидным, благодаря принятию «целых пластов вне- или антихудожественного опыта», что независимого художественного (и не только художественного) средства не существует, оно, так или иначе, находится в связке с ценностными и познавательными аспектами. Фотография, таким образом, предстает как богатое поле для эксперимента и над выразительными средствами и над структурами восприятия.¹²¹

С другой стороны, но в том же ракурсе рассматривает фотографию В.Флюссер. Если для Р. Краусс она является концептуальным образом, то для Флюссера фотография – это образный концепт, то есть она не теоретизирует в образной форме, а скорее визуализирует теорию (действие образа заключается в магии, то есть оно принципиально неререфлексивно, но и предмет его - не голая реальность, а мир уже оформленных смыслов, текстов). Он пишет по этому поводу: «Черно-белое фото – это магия теоретического мышления, ибо оно трансформирует теоретический линейный дискурс в поверхность».¹²² Возможность такого магического мышления основана на том, что между значением и изображением вместо человека внедряется «аппарат», который принято считать непредвзятым и незаинтересованным, а, следовательно, объективным наблюдателем, поэтому фотография выглядит предельно достоверной: «этот кажущийся несимволический, объективный характер образов приводит зрителя к тому, чтобы считать их не образами, а окном. Он доверяет им как собственным глазам»¹²³. Важно то, что Флюссер использует слово *аппарат* в широком смысле, перенося принцип работы аппарата как технического устройства на принцип работы бюрократической машины – в таком контексте аппарат означает отчужденную от человека социальность. Беда современности заключается, по Флюссеру, в том, что мы не замечаем, что «аппарат» не объективен и беспристрастен, а действует точно так же, как субъект, то есть стремится к осуществлению своих целей и задач, а именно, настраивает общество на поддержание своего функционирования. И в этом смысле он есть ни что иное,

¹²¹ См.: Краус, Р. Переизобретение средства / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. № 3.

¹²² Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: 2008. С. 48.

¹²³ Там же, с. 14.

как анонимная субъективность, социальная данность, которая, действуя как внешняя сила, программирует человека на нужное ей поведение. Своим авторитетным статусом непредвзятого исполнителя «аппарат» маскирует свое намерение, препятствует рефлексии, следовательно, поработывает человека. Фотография же, являясь апогеем аппарата, доводит эту логику до предела, что позволяет ей ставить эксперимент: сможет ли человек в заранее запрограммированном мире, уже заданными средствами (фото-аппаратом) осуществить свою свободу, то есть создать новое, не предусмотренное аппаратом значение. Фотография, по Флюссеру, является квинтэссенцией проблем современности, так как именно она поднимает вопрос о том, как возможна свобода в аппаратном комплексе. Это не значит, что фотография являет собой эту свободу – она скорее балансирует между противоположными намерением фотографа и «намерением аппарата». Фотография для Флюссера является скорее не самой проблемой и предметом изучения (повторимся, что таковым является свобода человека в закодированном мире), а методом выявления проблемы, то есть определенным способом схватить и зафиксировать, закодировать то или иное явление. В этом смысле она действует как текст, который лишь кажется образом. Значит, человеку, чтобы оставаться человеком, то есть «играть против аппарата» и осуществлять свою свободу, необходимо этот текст разоблачить, дешифровать, и проинтерпретировать: «...выявить, что в фотографии речь идет о символическом комплексе абстрактных понятий, о дискурсе, перекодированном в символическое положение вещей»¹²⁴. Так же, как и Флюссер, С.Зонтаг видит двуличность фотографии в ее претензии на непосредственное отношение к миру. Подчеркнем, что фотография в ее понимании направлена не просто на безразличную и отстраненную действительность, а на реальность, всегда соотносимую с человеком, то есть на личный опыт. Критика ее как раз и направлена на то, что вместо действительно прямого и непосредственного переживания, фотография всегда предполагает дистанцию. Она есть взгляд с безопасного расстояния, но взгляд, присваивающий, потребляющий. Зонтаг

¹²⁴ Там же, с. 50.

называет фотографии цитатами, сувенирами повседневной жизни, а процесс фотографирования сравнивает с туризмом, который направлен на коллекционирование новых ощущений, нового опыта, без его действительного переживания. По сути, утверждает Зонтаг, фотография – это лишь имитация переживания, она создает иллюзию вовлеченности в действительность. Именно ввиду своей изначальной иллюзорности, она не может быть средством передачи этого опыта, средством общения, ведь она лишь коллекционирует обрывки реальности, которые, будучи вырванными из своего контекста, ничего не объясняют. Для Зонтаг опыт всегда связан с осмыслением и рефлексией, а фотография предлагает безоговорочное принятие мира, «демократизацию всего опыта путем перевода его в образы». Благодаря тому, что фотография – это всего лишь слепок, копия реальности, свободная от каких-либо моральных или эстетических претензий, она упрощает коммуникацию, делает мир легко доступным для потребления и манипулирования, то есть для власти. Таким образом, и в ее интерпретации фотография предстает как инструмент осуществления целей современного общества, настроенного на легкое и поверхностное манипулирование вещами, в чем ему и импонирует язык фотографии. Благодаря ей стираются какие-либо классификации ценностей и стилей, значимым является все, эклектизм становится безграничным, и искусство превращается в *медиа*. Как и Флюссер, Зонтаг призывает выработать более принципиальное и осознанное отношение к фотографии, следить за «экологией образов», не позволять им занимать место реальности (которая сама уже становится фотографической).¹²⁵

Все эти разные подходы объединяет то, что фотография в них понимается и как текст и как образ одновременно (то есть сочетает в себе и рефлексивный и чувственный моменты), и в этом ее специфика. Авторы расходятся во мнениях – что первично, а что вторично для фотографии, и поэтому делают разные выводы о ее целях и возможностях, но заявленная проблема их, тем не менее, объединяет. Все они проблематизируют *взгляд*, соотношение в нем социальных и личностных

¹²⁵ См.: Sontag S. On photography. New York, 1990.

(эмоциональных) факторов. Другие исследователи – Р. Барт, В. Подорога, Е. Петровская связывают эту тему с проблемой личной идентификации зрителя.

Р.Барт в книге “Camera Lucida” определяет сущность фотографии как очевидность или соприродность референту. Но нам здесь важен скорее не сам этот вывод, сколько то, как автор к нему приходит. Путь этот весьма оригинален, так как оригинален, по Барту, сам предмет поиска: фотографию он понимает как «невозможную науку об уникальном», поэтому в своем поиске он ориентируется на буквально на самого себя («Точкой отсчета любой фотографии являюсь я сам, и именно в силу этого она побуждает изумляться, обращая ко мне фундаментальный вопрос: по какой причине я живу здесь и теперь?»¹²⁶). Собственно «им самим» Барт называет то эмоциональное напряжение, личностный эффект, *punctum* (названий много, но суть одна) - это то, что противоположно «культуре», миру всеобщего смысла (*stadium*): «Я чувствую себя дикарем, ребенком, маньяком, я отказываюсь от любого знания, любой культуры, я воздерживаюсь от того, чтобы получить в наследство всякий иной взгляд»¹²⁷. Фотография случайна и не вымышлена (в противном случае она фальшива), и поэтому она обращается не к сущности «я», а к «я» экзистенциальному (он и ищет его в фотографии, так как она оказывается «последним пристанищем смерти в современном мире»). Свою идентификацию (свой аффект) Барт обнаруживает в фотографии именно благодаря ее «реальности» (он говорит, что фотография – это род магии, которая позволяет самой вещи присутствовать, заполнять собой все пространство снимка). Другими словами, эта фотографическая референция, реальность которой подтверждается интенсивностью аффекта, сопряженного с ней, и есть идентичность, как самоидентичность, устанавливаемая через противопоставление культурным смыслам. В. Подорога заостряет этот тезис, говоря, что фотография – «это не образ, так как всякий образ рождается «на дистанции» от того события, которое вызвало его к

¹²⁶ Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии. М.: 1997. С. 127.

¹²⁷ Там же, с. 78.

жизни», фотография – это сам аффект, само переживание, или «работа скорби», то есть прямое действие, «воскресение референта».¹²⁸

Мы считаем, что опрометчиво прямо противопоставлять *stadium* и *punctum*, так как последний всегда возникает поверх культурного смысла, возможно, он его отрицает, но, тем не менее, всегда предполагает как «необходимую помеху»; собственно, личный аффект себя и проявляет сквозь призму социальных кодов. В этом русле уже работает Е. Петровская, которая считает ключевым моментом в фотографии коллективный аффект. Фотография создает особое поле узнавания коллективного аффекта, который есть ни что иное, как перетекание личного в общее (или анонимное) переживание. Только через такое взаимодействие проявляется и то, и другое, то есть только через анонимную всеобщность возможно самоузнавание: «оно осуществляется через других. Это не простое изменение грамматического числа. Речь идет об аффекте, возвращаемом через общность, об аффекте самой этой общности... в восприятии, в том числе и повсеместно воспроизводимых образов, мы все более зависим от невидимого, а главное - неустранимого, присутствия других»¹²⁹.

По нашему мнению, не случайно именно в фотографии ведутся поиски сингулярности личного или социального аффекта, так как именно фотография наиболее остро ставит вопрос о том, работает ли идентичность против кода, или же это два поля, подразумевающие друг друга. Если проследить общую линию развития теоретической мысли о фотографии, то можно обнаружить, что фотография понимается как выявление либо неочевидных структур общего (социального) (Зонтаг, Краусс, Флюссер, Петровская), либо личного аффекта (Барт, Подорога). Но и в том, и в другом случае она является этим опытом идентичности, прежде всего благодаря своей технической (механической) природе, то есть благодаря претензии на истинную репрезентацию. На этом основании можно сделать вывод, что, если в случае с концептуальным искусством идентификация субъекта сознания происходила за счет

¹²⁸ Подорога В.А. Непредъявленная фотография // Автобиография. Тетради по аналитической антропологии. №1. М.: 2001. С. 214

¹²⁹ Петровская Е.В. Антифотография. М.: 2003. С. 52.

дематериализации искусства, то есть за счет избавления от его референциальной функции, то в случае с фотографией происходит идентификация субъекта за счет признания особых референциальных возможностей фотографии (не важно, будет ли их объектом реальный *другой*, или же не менее реальные общественные структуры мышления).

Таким образом, на основании общего философского анализа проблемы репрезентации (или проблемы утраты места реальности как означаемого) и рассмотрения того, как данная логика проявляет себя при анализе репрезентации в сфере искусства, мы можем выделить ряд общих черт.

Во-первых, в своем поиске нового репрезентата, авторы ссылаются на независимые от субъекта структуры, являющиеся объективными и универсальными по отношению к нему. Так, если субъект традиционно понимался как субъект сознания (то есть связывался с рационалистической и означающей деятельностью), то в своих работах авторы ищут объект, внеположенный рационалистическому дискурсу (Материя у Бенямина, Обмен у Бодрийара, Время у Делеза). Это то, что Н.Б.Маньковская называет объектами – симулякрами, так как они лишают субъекта онтологической дистанции по отношению к означаемому, а значит, и не делают возможной его самоидентификацию: «Переход эстетики от классического «принципа добра», на котором основано отражение субъектом объекта, к постмодернистскому ироническому «принципу зла», опирающемуся на гиперреальный объект-симулякр, гипертрофирует гедонистическое, игровое начало искусства. Веер эстетических эмоций, чувств, восприятия, вкуса закрывается, оставляя на виду лишь нарциссическое созерцание, лишенное онтологической дистанции, потребление потребления»¹³⁰.

Таким образом, объект-симулякр выполняет функции прежнего объекта-означающего, то есть объект остается в центре внимания, но его трансцендентное место теперь находится по эту сторону общества, что не позволяет симулякру организовывать, структурировать и означать, так как для всех этих функций

¹³⁰ Там же, с. 61.

нужна онтологическая дистанция. Следовательно, можно сделать вывод, что кризис репрезентации – это кризис субъекта, который находит себя повсюду, и, значит, лишается возможности устойчивой идентификации: «Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо, машинность желającego производства»¹³¹. В любом случае поиск объекта в горизонтальной плоскости отсылает нас к эпистемологическому подтексту этого поиска. Перечисленные авторы меняют лишь степень однозначности и отчетливости означаемого, но не его характер. («Неоднозначность как таковая не опасна. Она ничего не меняет в принципе идентичности и эквивалентности, в принципе смысла как ценности — просто она делает эти ценности немного зыбкими, а идентичности размытыми, она усложняет, но не отменяет правила референциальной игры»¹³²). Таким образом, мы видим, анализ трансформаций образа привел нас к тому же выводу, что и анализ теоретического материала. Мы склонны предположить, что новая образность больше не несет на себе репрезентативные функции, но ее также нельзя назвать и актом коммуникации: «В обоих случаях (либо слом семантических надстроек над референтом, либо продолжение внеприродной и чуждой человеку системы конвенций) мы имеем дело с тотальной, однолинейной системой, не нуждающейся в субъекте и ничем ему не обязанной. Кризис репрезентации, в конечном счете, оказывается кризисом субъекта – этим он и интересен, поскольку от решения вопроса о том, существует ли выход из этого кризиса, теперь зависят отнюдь не только «судьбы искусства».¹³³

Как вариант решения вопроса о выходе из этого кризиса мы предлагаем поменять представления о субъективности, представив ее не как нечто, конституирующее образ, но как его производное. Мы предлагаем не искать трансцендентное поле реальности вне самого образа, а, представив его как

¹³¹ Там же, с. 330.

¹³² Бодрийар Ж. Фотография или письмо света // URL: <http://photounion.by/klinamen/dunaev1a.html>

¹³³ Рыков А.В. Постмодернизм как радикальный консерватизм. СПб.: 2007. С. 106.

автономную реальность, концептуализировать способ существования трансценденции вне контекста репрезентации. Это значит, что мы предлагаем отказаться от понимания искусства как репрезентации чего бы то ни было.

Рамки современного искусства выходят далеко за пределы формы и содержания, то есть единства произведения. Именно благодаря кризису искусства и его формы становится очевидно, что не существует тотальной репрезентации, что абсолютно все изобразить нельзя. С точки зрения С.Жижека, функция искусства в том и заключается, чтобы быть неадекватной репрезентацией, чтобы не договаривать, оставаться феноменом и не претендовать на причастность Идеи, чтобы не присуждать себе онтологического веса. Благодаря этому, чисто формальному, отказу от онтологического статуса, искусственная образность парадоксальным образом этот статус как раз и приобретает. Только будучи искусственным, неполным, произведение остается верным себе, а значит, репрезентирует негативность в такой мере, что само становится абсолютным: «с точки зрения Платона, главная опасность — это такое явление, которое претендует на то, чтобы быть только явлением и поэтому оказывается ни чем иным, как Идеей»¹³⁴.

Этот феномен был назван многими авторами феноменом негативной эстетики. Так, например, Жерар Ваджман в статье «Образ и истина» предлагает психоаналитическую трактовку вышеизложенной проблемы. По его мнению, образ больше не скрывает смысла, то есть не «отсылает к другой вещи, нежели та, которую он показывает»¹³⁵, поэтому и не имеет смысла говорить о репрезентации, как о функции искусства. Тем не менее, считает Ваджман, искусство все-таки отсылает к чему-то, но это что-то есть пустота: «секрет образа

¹³⁴ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: 1998. С.199

¹³⁵ «qu' elle signifie toujours autre chose que ce qu'elle dit et montre». Wajcman G. L'image et la vérité // eres.savoirs et clinique. 2003/2. P.57.

кроется в кастрации – образ представляет собой вуаль, которая скрывает не что-то, а нехватку чего-то»¹³⁶.

Что нам дает такая интерпретация образа? На самом деле очень многое. Искусство остается искусством, сохраняя свои формальные границы и функции. Но нечто интересное происходит с самой его сердцевиной – с репрезентацией. Она больше не обладает позитивной сущностью, а сам процесс творчества становится замкнут на самом себе: «...(искусство) представляет отсутствие как истину и позитивную причину репрезентации»¹³⁷. Другими словами, онтологичным становится не то, что скрывается и выявляется всеми репрезентациями, но сам процесс репрезентации, показывающий отсутствие или нелепость своей первопричины: «... не существует истины за всеми этими занавесами, единственная истина заключается в том, что существуют занавесы, и что за ними нет ничего интересного»¹³⁸.

Эти выводы приводят к мысли, что в эстетическом поле возникает альтернатива новоевропейскому субъекту. Мы склонны предположить, что происходит это отнюдь не благодаря пресловутой нерационалистичности искусства, и, как следствие, его способности вскрыть «истинную», «интимную» сущность человека, а скорее за счет того, что искусство представляет собой некую форму не-единства, тем самым позволяя экспериментировать над способами репрезентации и создавать иные формы идентификации субъекта.

Но если искусство обладает привилегией иного опыта, возможного только в искусственных рамках, то может ли тогда теория чувственности быть представлена не как теория коммуникации, а как площадка, задающая этому опыту рамки? Может ли искусство быть «другой сценой», а чувственность – формой сосуществования различных логик?

¹³⁶ «le secret de l'image, c'est la castration – l'image vient comme un voile, non de quelque chose, mais du manque». Ibid, p. 58.

¹³⁷ «...qui donne l'absence comme vérité et cause positives de la représentation». Ibidem, p. 63.

¹³⁸ «Ça, c'est de la connerie aussi religieuse : parce qu'il n'y a pas de vérité derrière les voiles, la seule vérité vraie, c'est qu'il y a des voiles, et que derrière les voiles il n'y a rien à voir». Ibidem, p. 66.

ГЛАВА 4. ПРЕОДОЛЕНИЕ КОНЦЕПТА НОМО AESTHETICUS

Представив образность не столько как девальвацию субъективности, сколько как ее разрушение в форме индивидуальности, как способ усомниться в собственных основаниях субъекта, можно посмотреть на искусство не как на точку сборки субъективности, а как на точку ее внутреннего разлада. Обратившись к выводам второй главы, мы увидим, что сам по себе процесс разлада в контексте современной организации субъективности не является непременно негативным процессом. Другими словами, если идеал человека *чувствующего* обретал себя как индивидуальность в искусстве, что позволяло ему и в публичном поле сохранить свой незыблемый внутренний стержень, то разобщая субъекта, искусство разрушает не столько его самого, сколько его опору на концепт индивидуальности. Поэтому предпринятая здесь критика концепта Номо Aestheticus направлена, прежде всего, на критику индивидуальности, в то время как, по нашему глубокому убеждению, сам по себе концепт чувственности может быть очень продуктивным в применении к организации новой субъективности.

4.1 Аннулирование субъективности. Разлад как условие свободы

Главными ценностями современного западного общества являются ценности «внутреннего» порядка, то есть ценность личности, как индивидуальности, ее свобода, и, как следствие, ценность частной собственности, как основа экономической системы и общественного уклада. Утверждение этих ценностей было инициировано открытием сферы интимного и придания ему политического значения. Поэтому, можно сказать, что с секуляризацией субъективности начался

процесс приватизации политики, и, как следствие, – процесс формирования массового общества.

Эта глава посвящена доказательству того, что субъект чувственности не является противоположностью субъекта рациональности, как то полагалось в первой главе. Решение социальных и идеологических проблем современности не зависит от еще большего обращения к внутреннему, интимному миру человека. Как раз наоборот, чем больший акцент делается на онтологическом статусе субъекта, тем более последний является идеологизированным. Тем не менее, все вышесказанное не означает, что чувственность, а вместе с ней и эстетика теряют актуальность. Для обоснования этого тезиса следует рассмотреть такой вариант, когда может сложиться и иной расклад смыслов, при условии, что индивидуальность, а вместе с ней и идеал частного, внутреннего пространства, не занимает привилегированного, центрального места.

Одним из первых авторов, поставивших во главу угла публичное пространство, и, более того, назвавших это пространство единственным, где возможно осуществление свободы, стала Хана Арендт. В книге «*Vita Activa*» она разделяет внутреннее и внешнее в зависимости от причастности этих сфер к свободе. При этом именно частная, внутренняя сфера признается ею областью необходимости и принуждения, в то время, как в публичном пространстве человек, по ее мнению, только и может быть безусловно свободным: «Если мы сейчас в слове «приватный» уже не слышим, что исходно оно означает состояние лишения, то между прочим еще и потому, что новоевропейский индивидуализм принес с собой столь громадное обогащение частной сферы»¹³⁹.

Критика Х.Арендт частной сферы в некоторых аспектах тесно перекликается с критикой феномена интереса у Канта. По Канту, вся деятельность, мотивированная практическим интересом, не может считаться свободной, так как предполагает зависимость от необходимости. По сути, повторяя этот тезис, Арендт, тем не менее, представляет проблему через соотношение частного и публичного, то есть через соотношение свободы и общественной организации. По

¹³⁹ Арендт Х. *Vita activa, или о деятельной жизни*. М.: 2002. С. 51.

Канту, свобода находится вне политики, как мораль – вне закона. Арндт же показывает, что сложившийся в Древней Греции способ *бытия-вместе*, названный полисом, представляет собой уникальный экзистенциальный опыт, определяющий способ быть человеком.

Свобода здесь напрямую связывается с равенством, значение которого тоже пересматривается. Так, Арндт утверждает, что в частной сфере, например, в семье, объединенной одной целью и одним смыслом, равенства быть не может, так как здесь действует иерархия и четкое разделение обязанностей и полномочий. Парадоксальность вывода, сделанного Арндт, заключается в том, что равенство возможно только благодаря отсутствию единой основы для всех членов сообщества, так как в этом случае равенство основывается не на единодушии, а на разнице во мнениях. Этому главному критерию отвечает публичное пространство, ибо именно оно основано на взаимодействии разнообразных несовпадающих точек зрения. Получается, что публичная и частная сферы противоположны друг другу, исходя из того, что частная сфера – это порядок и согласие, а публичная – это свобода и разнообразие. Тем не менее, одна сфера предполагает другую, и общество строится на наличии их обеих. Но по мере секуляризации субъективности и выстраивания социальной сферы по принципу продолжения частного в публичном, грань между этими двумя сферами постепенно стирается – так зарождается массовое общество. Публичная сфера принимает в нем на себя функции частной сферы, а частная – в свою очередь, перестает давать присущую ей опору чувством причастности к какой-то группе. В свое время мыслители эпохи Просвещения обратили внимание только на одну часть этого противоречия, то есть на то, что частная сфера перестала давать надежные границы для субъекта. В результате в качестве компенсации частной сферы, появилась сфера интимного: «..для Руссо интимное подобно социальному предстает чем-то субъективным, он их считает формами человеческой экзистенции... в этом бунте сердца против собственной социальной экзистенции родился современный индивид с его неизменно переменчивыми настроениями и склонностями, в радикальной субъективности его чувственной жизни,

заплутавшей в бесконечных внутренних конфликтных ситуациях, которые все коренятся в двойкой неспособности чувствовать себя в социуме как дома и жить вне социума»¹⁴⁰.

Таким образом, массовое общество предстает как единая субъективность, смоделированная по типу частной сферы, где равенство и свобода четко ограничивались местом, занимаемым в структуре семьи, то есть по сути оно является тоталитарным обществом: «примечательное совпадение расцвета общества с падением семьи ясно указывает на то, что общество своим возникновением среди прочего обязано тому, что семью поглощали группы.... Равенство между членами общества не имеет вследствие этого ровно ничего общего с равенством равночестности, общением-с-себе-подобными, известным нам от классической древности как условие политического; оно напоминает скорее равенство всех членов одного семейства под деспотической властью главы семьи»¹⁴¹

Следовательно, модель сконцентрированной в индивидуальности субъективности, выдвинутая мыслителями эпохи Просвещения и являющаяся центральной фигурой мировоззрения и по сей день, не может стать основой для свободного общества. Такой субъект берет себя и свое понимание мира за точку отсчета всего общества, в то время как свобода возможна при условии множественности этих точек отсчета, то есть в сообществе субъектов без четкой идентификации – «Субъективность приватного может быть семьей чрезвычайно заострена и умножена, она может стать настолько сильной, что ее вес даст себя почувствовать и в публичном; но этот самый семейный мир все-таки никогда не сможет заместить действительность, возникающую из совокупной суммы аспектов, какие предмет в своей идентичности предлагает некоему множеству наблюдателей»¹⁴².

Отсюда следует вывод, что сконцентрированная на своем внутреннем мире субъективность может быть основой для массового, по сути, безличного

¹⁴⁰ Там же, с. 52.

¹⁴¹ Там же, с. 53.

¹⁴² Там же, с. 75.

общества, а на проекте индивидуальности может быть основано только тоталитарное общество: «каждый загнан теперь в свою субъективность как в изолятор, и эта субъективность не становится менее субъективной, а полученный в ней опыт – менее уникальным оттого, что кажется размноженным до бесконечности. Общий мир исчезает, когда его уже видят только в одном аспекте; он вообще существует только в многообразии своих перспектив»¹⁴³.

Следовательно, идеал единого и сильного сообщества оказывается утопией, как и идеал единой репрезентации. По мнению Арендт, только сфера публичного может внести другую точку зрения, и именно этой сфере присущи величие и значимость: «но это расширение приватного, это очарование, каким целый народ окружил свою повседневность, не создает публичного пространства, а наоборот, означает лишь, что открытая публичность почти полностью исчезла из жизни народа, так что во всем правят прелесть и очарование, а не величие и значительность»¹⁴⁴.

Ставку на разобщенность в деле создания свободного общества делает и Ж.Лиотар. Он, как и многие авторы, в своих рассуждениях опирается на «Критику способности суждения» Канта, и развивает свою теорию на основе категории возвышенного. Но, в отличие от тех, кто придерживается концепта *homo aestheticus*, он не ищет нового способа единства для разобщенных индивидов, а концептуализирует само это разобщение, как принцип существования любого сообщества. На основе возвышенного, по Лиотару, невозможно создать никакого единства, или сообщества, оно, наоборот, буквально разрушает, сводит *на нет* гармонизирующую и объединяющую силу воображения. Если способность совместного переживания зиждется на формообразующем свойстве эстетического чувства, то в возвышенном эта способность терпит крах: «...(возвышенное – это) шок, который бросает вызов определяющей способности разума, способности синтезировать многообразие его элементарной памяти. Воображение, требуемое,

¹⁴³ Там же, с. 76.

¹⁴⁴ Там же, с. 69.

чтобы чувственно предъявить некоторый предмет, который представлял бы Абсолют, не только в этом не преуспевает, оно «рушится в пропасть»¹⁴⁵.

Согласно Лиотару, любая попытка оформить, а затем и транслировать опыт, с неизбежностью ведет к ассимиляции невысказываемого, к его стиранию. Этому принципу следует искусство «прекрасных форм», которое, в итоге, сводится ни к чему иному, как к демонстрации китча. Поэтому единственный способ, каким современное искусство может сохранить свою актуальность, заключается в попытке оставаться аффективным, а значит противоречивым и бессмысленным: «неспособность к формам кладет начало и внятно артикулирует конец искусства, не как искусства, а как прекрасной формы»¹⁴⁶. Лиотар считает, что невозможен никакой сговор между *sensorium* и *sensible*, и поэтому единственной формой аутентичности необходимо признать репрезентацию этой невозможности. Следовательно, роль искусства заключается не в том, чтобы репрезентировать, не искажая, а в том, чтобы репрезентировать свое собственное бессилие: «Оно (искусство) не говорит несказанного, оно говорит, что не может этого сказать»¹⁴⁷. «Искусство искусственно» – вот приговор, который Лиотар выносит любой попытке вернуть утерянный рай и концептуализировать «*sensus communis*». Он идет дальше всех описанных ранее теорий *homo aestheticus*, признающих главным свойством *человека эстетического* внутренний разлад, несовпадение *sensorium* и *sensible*, которые, тем не менее, пытаются его гармонизировать. Лиотар же, напротив, настаивает на принципиальной неразрешимости этого противоречия, и более того, видит в ней общую черту всех проявлений *homo aestheticus*. Это объединяет его с Х.Арендт, которая, хоть и под эгидой величия человека, но все-таки признает невозможность полного единства и гармоничного согласия сообщества. Более того, она с помощью анализа политики приходит к тем же выводам, что и Лиотар с помощью анализа эстетики: будто бы только на несовпадении взглядов возможно построить сообщество, или произведение искусства. Таким образом, если для Лиотара формой не-единства предстает

¹⁴⁵ Лиотар Ж-Ф. Хайдеггер и «евреи». СПб.: 2001. С. 56.

¹⁴⁶ Там же, с.73.

¹⁴⁷ Там же, с.74.

искусство, то для Арндт такой формой выступает сообщество. Поэтому было бы правильнее переформулировать поставленный в первой главе вопрос, и искать не новую возможность для нетрансцендентального единства, а попытаться понять, может ли невозможность единства, то есть разлад, как принцип, стать общим полем для коммуникации.

Эстетика в этом контексте появляется не случайно. Это происходит отнюдь не благодаря нерационалистичной способности искусства вскрыть «истинную», «интимную» сущность человека, а скорее за счет того, что искусство представляет собой некую форму не-единства, тем самым позволяя экспериментировать и над способами репрезентации и над способами организации самого субъекта.

Свою интерпретацию сущности разлада дает С.Жижек так же, как Лиотар, обращаясь к концепту возвышенного, но на основе скрещивания идей И.Канта и Ж.Лакана. Жижек рассматривает возвышенное более в политическом, нежели в эстетическом контексте. Хотя правильнее было бы сказать, что сама тема разлада стирает границы между эстетикой и политикой. Жижек утверждает, что в основе субъекта заложен фундаментальный антагонизм, который и определяет его идентификацию. Но возвышенное призвано скрыть это противоречие, или нехватку. Оно выступает как воплощение идеологии, исходящей из полагания целостности субъекта и отрицая «точку исключения». Если же мы вернемся к тому, что ранее назвали *пустотой*, то есть к нередуцируемому остатку субъективности, то мы обнаружим, что она как раз и может являться радикальным пределом субъективности, а значит, и его идентификацией. По сути, Жижек здесь опирается на теорию Лакана, показывая, что идентификация с пустотой, или с «бессмысленным идиотизмом мира», есть аннулирование субъективности, и только такой ценой субъект может добиться того, что он называет свободой. Свобода как отказ от идентификации.

С точки зрения Жижека, функция искусства в том и заключается, чтобы быть неадекватной репрезентацией, чтобы не договаривать, оставаться феноменом и не претендовать на причастность Идеи, чтобы не присуждать себе онтологического

веса. Благодаря такому чисто формальному отказу от онтологического статуса, искусственная образность парадоксальным образом как раз и приобретает этот статус. Только будучи искусственным, неполным, произведение остается верным себе, а значит, репрезентирует негативность в такой мере, что само становится абсолютным: «с точки зрения Платона, главная опасность — это такое явление, которое претендует на то, чтобы быть только явлением и поэтому оказывается ничем иным, как Идеей»¹⁴⁸.

С этой точки зрения категория возвышенного является «слабым местом» идеологии. Возвышенный объект оказывается невозможным объектом потому, что является краем репрезентации, претендуя на то, что его референтом выступает сама Идея. Вот как об этом рассуждает Жижек: «парадокс возвышенного состоит в следующем: в принципе разрыв, отделяющий феноменальные, эмпирические объекты опыта от вещи-в-себе, непреодолим — то есть никакой эмпирический объект, никакая репрезентация, представление не могут адекватно изобразить вещь (сверхчувственную идею). Однако возвышенным является такой объект, при созерцании которого мы можем постигнуть саму эту невозможность, эту перманентную неудачу репрезентации, представления вещи»¹⁴⁹.

Таким образом, «фальшивость» искусства как нельзя лучше соотносится с идеологичностью политики, и поэтому показывает разобщенность субъекта. При этом, подчеркивает Жижек, ни в коем случае нельзя считать аннулирование субъективности ее нивелированием. Попытка снять непомерное значение, а значит и ответственность с субъекта означает лишь, что за ним признается лишь право формально означивать объекты. И это право оказывается решающим для статуса субъективности. Субъект никогда не станет объектом (вещью) хотя бы потому, что своей функцией означивания и причастности символическому миру, он меняет вещи на онтологическом уровне: «... субъект — это имя «пустого жеста», который ничего не меняет на уровне действительного содержания (на

¹⁴⁸ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: 1998. С. 199.

¹⁴⁹ Там же, с. 199.

этом уровне все уже произошло), жеста, который, тем не менее, должен быть прибавлен к «содержанию», чтобы оно стало действительным»¹⁵⁰.

Таким образом, в этой чисто формальной и, казалось бы, не имеющей к реальности никакого отношения (по Жижеку, реальность — это уровень символического) перестановке мест слагаемых заключается единственно приемлемое для субъекта решение — сохранить свои границы, при этом оставаясь частью сообщества. Именно на этом пределе, на фундаментальном противоречии, которое мы назвали субъектом, строится любое возможное единство и любая возможная репрезентация: «гегелевский субъект — это субъект «абсолютный»: он перестал быть «конечным», обусловленным, ограниченным теми или иными предзаданными предпосылками, он сам полагает эти предпосылки. Как? Именно ««выбирая то, что уже дано», то есть, совершая тот символический акт, который упомянут выше, как акт чистого формального обращения; делая вид, что данная ему действительность является его собственным творением, принимая ответственность за нее»¹⁵¹.

Из сказанного можно сделать вывод, что чем более субъект ищет опоры в самом себе, чем более он настаивает на своей онтологической состоятельности и независимости, тем более он подвержен идеологизации, то есть теряет свою свободу. Такова судьба разобщенного, де-индивидуализированного, де-идеологизированного субъекта. Но возникает вопрос - почему такой субъект все-таки по праву может называться субъектом эстетическим, почему вообще эстетика не теряет своей актуальности в контексте общего и частного? Другими словами, как возможно обосновать альтернативное видение концепта *Nomo Aestheticus*, учитывая все противоречия и критику концепта чувственности, представленную в первой главе диссертации? И первое, что предстоит сделать на этом пути — это начать не с обоснования индивидуальности в контексте чувственности, а взять за основу ее противоположность — коллективность.

¹⁵⁰ Там же, с. 220.

¹⁵¹ Там же, с. 220.

4.2 Сообщество как видение

В этом параграфе рассматриваются вопросы статуса эстетики, роли чувственности в организации контекста субъективности, исходящей из понятия сообщества, а не в ракурсе проблемы индивидуальности. Сам выбор сообщества как предмета исследования подчеркивает пересечение эстетического и политического дискурсов. Аналитически рассматривая данное проблемное поле, мы опираемся на позиции А.Бадью и Ж.Рансьера, развивавших идею нестандартной концептуализации коллективности на базе эстетики. Рансьер впервые дал название и четкое логическое обоснование дискурса «эстетика и политика», а Бадью придал этому дискурсу четкие ориентиры. Нас же, прежде всего, интересует вопрос, почему именно чувственность оказывается стержнем концепта «эстетика и политика», как именно она себя проявляет, и какой может быть теория *Homo Aestheticus*, исходящая из примата коллективности, а не индивидуальности.

Впервые подошел к эстетическим проблемам с онтологическим размахом А.Бадью в работе «Краткое руководство по инэстетике». В этой работе он ставит цель обоснования эстетики, но достижение этой цели он видит невозможным без пересмотра статуса субъективности и способов ее взаимодействия с миром. Бадью стремится показать, что во многих онтологических процессах эстетика выступает как связующее звено для различных проявлений действительности, а также как формирующее поле субъективности.

Он начинает свое рассуждение издалека, разграничивая «сферы влияния» мысли и чувства, чтобы определить, как при каждом раскладе менялась роль искусства. Так, он выделяет три варианта связи истины и искусства. Первый вариант – диалектическая схема, характерная для платонизма, по которой искусство не создает, но отражает истину, перенося ее в чувственную сферу. Истина при этом остается внешней как для философии, так и для искусства. Вторая схема – романтическая, где истина представляется имманентной

искусству, которое ее воплощает. В этой схеме искусство предстает как субъект, независимый и самодостаточный. В третьей схеме – классической (она же аристотелевская), истина не является целью искусства. Оно имеет не познавательный, а этический пафос, и предстает как акт, а не как мысль. Функцией искусства является уже не мимесис (как в платонизме), а катарсис (распределение страстей).

В XX веке, как считает Бадью, ничего принципиально не изменилось, и три главных направления мысли (марксизм, психоанализ и герменевтика) с точностью повторяют эти три схемы, хотя ни одна из них уже не достаточна для объяснения искусства, потерявшего трансцендентную опору. А.Бадью предлагает альтернативную, четвертую схему, в которой истина была бы одновременно и сингулярна (то есть независима), и имманентна искусству, а значит, оно бы само производило свою истину, при этом эстетика бы была совершенно независима от философии. Главная мысль Бадью заключается в том, что искусство – это не подобие мысли, и не ее метафора, а сама мысль, как особая истина: «Искусство – это мысль, производением которой является сама реальность (а не ее эффект)»¹⁵². Таким образом, обоснование эстетики состоит в утверждении особой эстетической истины, наряду с тремя другими – политической, научной и любовной. Обосновывая специфику эстетической мысли, автор поднимает все затронутые нами ранее проблемы соотношения общего и частного, индивидуальности и универсальности, взаимосвязи мысли и чувства.

Теория эстетической истины решительно отличается от коммуникативных теорий человека *чувствующего*, хотя бы потому, что предметом анализа Бадью становится не автор, не реципиент, и даже не само произведение искусства, а «художественная конфигурация», которую он понимает, как имманентное искусству множество, и, одновременно, как особую форму его смыслообразующего единства. Это *нечто* дискретно и сингулярно, но при этом интегрируется в единое целое: «уместное единство мысли об искусстве, как имманентная и сингулярная истина, и поэтому истина определенная, это не

¹⁵² Badiou A. Petit manuel d'inesthétique. Paris: 1998. P. 21.

произведение, и не автор, но художественная конфигурация, инициированная событийным разрывом... эта конфигурация, которая представляет собой родовое множество, не имеет ни собственного имени, ни определенных контуров, ни даже возможного подведения итога под одним предикатом»¹⁵³.

Здесь можно провести некоторые параллели с теорией чувственности, представленной как коллективность. Понятие художественной конфигурации при этом важно, прежде всего, как попытка представить предмет эстетики в форме множественности, не обладающей сколько-либо значимым онтологическим весом. Благодаря отказу от ориентации на усиление онтологического статуса изучаемых им феноменов, Бадью выявляет форму единства, сочетающую в себе и имманентность, и трансцендентность. Здесь его мысль близко подходит к устремлениям цитированных нами ранее авторов – преодолеть за счет искусства пропасть между внутренним и внешним. Существенное отличие идей Бадью состоит в том, что он не противопоставляет мысль и чувство, хотя и не видит оснований для их интеграции. Только в особой, эстетической онтологии он обнаруживает точки схождения и расхождения и того, и другого.

Так, он различает понятие *поэмы* и *матемы*, которые можно было бы назвать чувством и мыслью. *Матему* принято считать воплощением чистой мысли, но ведь для Бадью поэма, или искусство – это тоже мысль. Материалом для его рассуждения послужило «Государство» Платона, где поэма, как искусство очаровывать, противопоставляется политике, которая понимается как искусство мыслить, рассуждать. Тут Бадью находит нюанс, на основе которого дальше развивает свою концепцию. Он утверждает, что поэтическое противопоставляется не любой мысли, а только той, которая подчиняется закону (*dianoia*), то есть *матеме*. Хотя пафос Платона был направлен против софистов и, соответственно, против поэмы («не геометр, да не войдет!»), Бадью отмечает, что как только дело доходит до объяснения первопринципов, Платон прибегает к языку метафор (к силе поэтического слога «*la puissance du dire poétique*»). Следовательно, говорит Бадью, *поэма* - это не только сила слога, но и мысль, направленная на саму себя –

¹⁵³ Ibid, p. 25.

«набор операций, за счет которых мысль мыслит себя, чего не может математика, а теорема Геделя – яркий тому пример»¹⁵⁴.

Вывод французского философа таков: больше не актуально разделять философию и поэму как мыслимое и чувственное, как благо и прекрасное. А чтобы понять, чем они сущностно отличаются, нужно вернуться к точке, из которой каждая из них берет свое начало, то есть к месту, где мысль находит свое неизменное (*innommable*). Эта точка обнаруживает бессилие истины (*elle s'énonce comme impuissance*), тем самым провозглашая свою сингулярность, а значит, и свое существование¹⁵⁵. Именно эта точка *неименования* окзывается реальным фундаментом всех режимов истины.

Таким образом, Бадью утверждает, что искусство находится на некоей промежуточной территории между мыслью (абстракцией) и существованием, поэтому оно (искусство) обладает особым не-субъективным и не-объективным характером: «Истинное сообщение поэмы коренится между мыслью, которая не принадлежит субъекту, и присутствием, которое превышает объект»¹⁵⁶.

Сказанное еще не означает безусловности утверждения, что искусство – это пограничная территория между субъектом и объектом, на которой возможен их консенсус. Следует внимательно проанализировать, что Бадью подразумевает под субъектом и объектом, так как эти категории наделены у него смыслами, отличными от привычных.

Так, место субъекта в теории Бадью занимает толпа, или особое анонимное единство. Идею анонимности он заимствует из поэзии Пессоа, для которого идея не трансцендентна, она не отличается от вещи, а представляет собой множество сингулярностей, которое не может быть обобщено - «мир реальности является одновременно множественным, случайным и необобщаемым»¹⁵⁷. В стремлении перейти от вертикальной онтологии к горизонтальной (не-иерархичной) Бадью, вдохновляясь при этом поэзией Малларме и Лабид бен Рабина, показывает, как

¹⁵⁴ Ibidem, p. 36.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 42.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 52.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 73.

конкретно функционирует это необобщаемое единство. Забегая вперед скажем, что несмотря на сложные схемы и изобилие категорий, непосредственно онтологическим статусом в философии Бадью обладает только событие. Это значит, что существует в полной мере только оно, поэтому именно событие является точкой отсчета для всех возможных истин. Все остальные же категории, на которые опирается в своих рассуждениях Бадью, носят неуловимый, парадоксальный характер полусуществования.

Так, в поэзии Лабид бен Раби событие начинается с отсутствия, с пустоты, выражающих безразличие универсума. Затем появляется фигура *мэтра*, который может совершить верный выбор, принять решение, одобряемое всеми (*par tous acceptable*)¹⁵⁸. *Мэтр* может из этой пустоты создавать смыслы, поэтому он является свидетелем, точнее глашатаем истины, он ее оживляет и заставляет «говорить»: «мэтр истины должен пройти через отсутствие места, для которого, или отталкиваясь от которого, существует истина»¹⁵⁹. Но в таком случае не ясно, что же оказывается для истины важнее – место или *мэтр*. Поэзия Маллармэ отличается тем, что в ней важнее само место (или пустота), а *мэтр* нужен для того, чтобы пожертвовать собой ради истины, которая все равно находится выше него. Бадью считает, что это вариант платонического идеализма – онтологического дуализма, где истина трансцендентна субъекту, который вынужден жертвовать собой (в этом Бадью видит логику христианства). Проводя аналогию с политикой, Бадью говорит о капитализме, где управляет не субъект, а анонимные и трансцендентные ему законы. Поэтому Бадью больше симпатична поэзия Лабид бен Рабин, в которой истина остается имманентной месту, где нет трансцендентности вообще, так как даже *мэтр* – это не субъект в полном смысле слова, а любой представитель толпы.

Бадью считает, что невозможность выбора между двумя этими схемами – это определяющая черта современности. Он предлагает свою альтернативу, которая заключается в том, чтобы избежать фигуры мэтра: «найти мысль выбора и

¹⁵⁸ Ibidem, p. 77.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 79.

решения, которая исходила бы из пустоты к истине, не проходя через, не порождая, и не жертвуя фигурой мэтра»¹⁶⁰. Бадью смешивает обе схемы, предлагая сохранить концепт анонимности истины, возникающей из пустоты, независимой от *мэтра*, но и не доминирующей над ним. Итог этого рассуждения – от всесильного субъекта следует отказаться.

Так, стержнем онтологии для Бадью оказывается движение, понимание сути которого он раскрывает на примере «динамических» искусств (танца, театра и кино). Для Бадью танец – это метафора мысли (незафиксированной, «дикой»), или событие до его именованя. Сходство их состоит в том, что и то и другое – это движение, которое имманентно самому себе и не стремится выйти вовне. Противоположностью танцу является театр, который представляет собой репрезентацию, то есть нечто завершенное («вечная незавершенная идея в мгновенном испытании своего собственного завершения»), несмотря на то, что главной особенностью театра, как считает Бадью, является случайность (которую олицетворяет собой публика). Публика олицетворяет человечество в целом, то есть неустойчивое сообщество (*communauté, un ensemble consistant*), или толпу, которая при этом придает идее завершенность.

В отношении объекта Бадью не менее метафоричен. Складывается впечатление, что обращение его к поэзии как раз тем и обусловлено, что он стремится избежать любой конкретики. Бадью говорит не только о слабости «разобщенного» субъекта, но нивелирует и значимость объекта. Поэтому вместо мира вещей-в-себе Бадью говорит о концептах тени, исчезновения и пустоты. Эти не обладающие онтологическим статусом феномены нужны только для того, чтобы выразить процессуальность бытия. Следовательно, бытие может проявиться только в форме рассказа, то есть только через говорение (*le dire*). Причем, продолжает Бадью, процессуальная природа говорения, не позволяющая бытию тотализироваться в объект, состоит в том, чтобы *говорить плохо*, ибо *сказать хорошо* – значит быть адекватным уже сказанному, т.е. быть завершенным. Другими словами, Бадью пытается построить объект без субъекта,

¹⁶⁰ Ibidem, p. 83.

то есть производит противоположную Декарту операцию, исключая субъекта, чтобы посмотреть, что произойдет тогда с миром¹⁶¹. А с миром происходит следующее: остается только событие, которое провоцирует движение, задает ему направление, и осмысливает само себя через акт говорения (*le dire*). Иначе говоря, это также отсутствие объекта, или более точно – его исчезновение.

Тему исчезновения Бадью раскрывает, анализируя произведение Малларме «Послеполуденный сон Фавна», откуда берет идею исчезнувшего объекта (нимфы). Существование такого объекта возможно только в режиме его наименования, но не благодаря субъекту (Фавн), а лишь через него, так как он сам зависит от этого процесса. Наименование – единственный гарант существования их обоих, поэтому вся поэма говорит о верности имени. Именно верность имени, а не памяти (сигнификации) есть верность событию. Современность, по Бадью, основана на символической функции памяти (рассказа), с присущим ей сомнением, поэтому философ подчеркивает, что основа всей его онтологии – верность событию, главная характеристика которого – абсурдность. По этой причине для Бадью так важно искусство, как живое воплощение такой онтологии (онтологии без объекта и субъекта): «Идея Малларме состоит в том, что искусство способно оставлять в мире след, и, не относясь ни к чему, кроме собственного следа, остается закрытым в своей собственной тайне. Искусство может оставить след желания без объекта, о котором можно рассказать. В этом заключается его тайна, тайна его равенства желанию, экономия всего объекта»¹⁶².

Это рассуждение демистифицирует субъекта и объект посредством переноса акцентов на коллективность, хотя Бадью продолжает опираться на безусловность и абсурдность события. Не ставя перед собой цель обоснования концепта сообщества, Бадью создает разветвленную картину эстетической онтологии, в которой центральное место принадлежит коллективной анонимности.

Вплотную к этой проблеме подходит Ж.Рансьер, который сосредотачивается на пересечении путей эстетики и политики, чувственности и коллективности.

¹⁶¹ см.: Ibidem, p. 180.

¹⁶² Ibidem, p. 180.

Дискурс «эстетика и политика» не был им выбран произвольно. Акцент на коллективности, как источнике смыслообразования, сделанный Рансьером, ведет его к концептуализации сообщества, возможного только в эстетическом или политическом режиме. И эстетика, и политика, по Рансьеру, переводят опыт чувственного в смыслы и способы бытия сообщества, представляя собой «типы сочленения способов делать, их зримые формы и способы осмысления их соотношений...»¹⁶³. Эстетика в таком случае определяет то, что может быть видимо, а политика – того, кто обладает компетенцией видеть. В основе и эстетики, и политики лежат понятия чувственности и коллективности, хотя эта связь и не очевидна.

Эстетическое в концепции Рансьера, во-первых, не связывается с трансцендентностью Идеи или Истины, во-вторых, не обладает этической функцией, в-третьих, не является исключительно личным и иррациональным опытом, но делает коллективность возможной (она специализируется на том, что создает новый тип субъективности): «Эстетические акты как конфигурации опыта, способны реализовать новые типы чувствования и вводить новые формы политической субъективности»¹⁶⁴. Следует подчеркнуть, что эстетическое, являясь коллективным, не сводится к социальному, так как Рансьер понимает коллективность как не детерминированный никакими внешними факторами способ бытия вместе, организующийся только исходя из своих внутренних мотивов, из разделяемого всеми способа чувствования. Таким образом, коллективность является у Рансьера эстетическим феноменом, не переставая при этом оставаться – политическим.

Чтобы объяснить почему теперь об эстетике нужно говорить в терминах коллективного, Рансьер предпринимает краткий исторический экскурс в проблему. Так, он выделяет три режима идентификации искусства - этический, поэтический и эстетический. В этическом режиме на первый план выходит вопрос о предназначении искусства и о его связи с истиной. В этом режиме искусство не

¹⁶³ Рансьер, Ж. Эстетическое бессознательное. М.: 2004. С. 12.

¹⁶⁴ Там же, с. 11.

самостоятельно, так как служит целям других сфер. Пример такого режима – платонизм, согласно которому виды искусства отличаются друг от друга по своему практическому функциональному предназначению. В поэтическом, или репрезентативном, режиме искусство стремится отделиться от других сфер деятельности, обрести свою собственную зримость, достигаемую посредством мимезиса, но мимезиса отличного от платонического. Виды искусства отличаются друг от друга в зависимости от изображаемого, от объекта изображения. Так рождаются жанры, а вслед за этим понятие изящных искусств. В собственно эстетическом режиме различие проводится не по принципу «делания», а по принципу «преподнесения чувствам». Теперь то, что является искусством, определяется не технологией, не объектом изображения, а специфическим способом чувствования. Эстетика в этом режиме «...отделяется от осознания прагматических «способов делать» и концептуализирует «способы чувствовать»»¹⁶⁵.

Кризис изобразительности и необходимость перехода к эстетическому режиму Рансьер связывает с тем, что искусство стремится обрести независимость идентификации, то есть свободу от всех других дисциплин (прежде всего этики и гносеологии). Стремление представить искусство как нечто совершенно особенное, находящееся вне каких-либо иерархий, независимое от подражания или прагматики, присуще модерну, кризис которого выявил телеологическую подоплеку этой модели (эстетика была направлена либо на достижение идеала, либо на воспоминание о катастрофе). В этом контексте Рансьер критикует Бадью, который, по его мнению, стремится обособить эстетику от всех других дисциплин за счет того, что приписывает ей производство собственной, эстетической идеи. Для Рансьера действительно революционным ходом является постмодернизм, объектом которого становится уже не идеал модерна в виде «нового и лучшего человечества», а анонимность («готовность показывать кого и что угодно»), присущая изобретенным механическим искусствам – фотографии и кинематографу. Благодаря анонимности меняется ракурс восприятия, происходит

¹⁶⁵ Там же, с. 56.

«переоценка ценностей», как в искусстве («обыденное становится прекрасным как следствие подлинного»¹⁶⁶), так и в науке (понятие о веке масс), и в мировоззрении в целом. Рансьер приходит к выводу, что именно эстетика вырабатывает новую рациональность, смещая акцент на частные элементы истории.

Отныне эстетика больше не является дисциплиной, рассуждающей об искусстве, а представляет собой «специфическое отношение между практиками, формами зримости и модусами умопостигаемости»¹⁶⁷. Этому определению соответствует и искусство, и политика, но разница в том, что политика создает из разрозненного материала целое, определяя общность, а искусство вносит первоначальный беспорядок, меняя акценты так, чтобы переориентировать сложившуюся систему: «...оно определяет художественное по его принадлежности к иному чувственному средоточию, нежели средоточие господствующее»¹⁶⁸. Эстетика в этом смысле представляет собой метадискурс искусства и политики, являясь территорией их диалога. Таким образом, эстетика основывается на внутреннем диссонансе, на постоянном «взаимоперетекании» искусства и не-искусства, обыденного и возвышенного, а это значит, что невозможна автономия искусства как таковая, так как, будучи автономным, оно оказывается замкнутым на самого себя.

Более подробно логику диссонанса Рансьер рассматривает на примере анализа позиции Лиотара, его эстетики возвышенного, и прежде всего, концепта непредставимого как средоточия конфликта разума и чувств в возвышенном. Лиотар, вслед за Кантом, понимает искусство как территорию между чувственностью и разумом. В концепции Канта искусство гармонизирует противоречия того и другого, открывая в свободной игре воображения новую форму самостоятельности, так как прекрасное не является ни объектом познания, ни объектом желания. Для Лиотара же, наоборот, в искусстве рассудок и воображение сосуществуют в форме не-согласия, и объект их несогласия –

¹⁶⁶ Там же, с. 36.

¹⁶⁷ Там же, с. 55.

¹⁶⁸ Там же, с. 71.

непредставимое. Непредставимое – это то, на что наложен запрет изображения, так как в нем чувственное и умопостигаемое взаимоисключают друг друга, это «опыт фундаментального расхождения между чувственной материальностью и мыслью»¹⁶⁹. У Канта их конфликт разрешался переходом чувственности в этическую сферу, а у Лиотара уже разум признает свою несостоятельность в приближении к материи, осознании чувственного опыта. На понимании этого разрыва, т.е. *диссенсуса*, Рансьер предлагает строить эстетику, утверждая, что именно в нем залог любого единства: «уже в самом сердце эстетического согласия и покоя лежит диссенсус, разрыв определенного согласия между мыслью и чувственным»¹⁷⁰. Рансьер называет эстетический опыт идеальным равенством, так как *диссенсус* невозможно универсализировать, к нему ничего невозможно приравнять.

Этими же устремлениями руководствовался и Бадью, обосновывая свою теорию события. Только он, в отличие от Рансьера, концептуализирует логическую невозможность в форме события, которое несмотря на свою абсурдность, все-таки обладает определенным онтологическим статусом. *Диссенсус* же Рансьера по большому счету является логической функцией, абсурдным способом связи, посредством разделения. Противоположностью ему является, конечно же, консенсус – стратегия, осуществляющаяся за счет этики, благодаря чему современность приобретает телеологическую окраску (она постигается как «...время, посвященное осуществлению некоей внутренней необходимости»¹⁷¹). В итоге, чтобы выйти из ситуации консенсуса (и диктата единого начала), необходимо осознать «грязность» искусства: «отвергнуть фантазм о чистоте политического и художественного, то есть избавиться их от любой телеологии времени»¹⁷².

Но если в политике диссенсус остается только гипотезой, то в эстетике он как раз налицо. Собственно, наличием образа, организованного, как диссенсус, и

¹⁶⁹ Там же, с. 150.

¹⁷⁰ Там же, с. 127.

¹⁷¹ Там же, с. 154.

¹⁷² Там же, с. 154.

определяется, по Рансьеру, эстетический режим искусства. Образу в этом режиме присуща инаковость, он не может быть мимесисом т.е. подражанием оригиналу, а всегда подразумевает искажение, сдвиг, несходство. Любимыми примерами для Рансьера являются кино и фотография. Кино, благодаря монтажу, позволяет сочетать говоримое и видимое, создавая необычную логику не-причинно-следственных связей (пример ничтожества причины в «Гражданине Кейне»). Фотография же выражает, как говорит Рансьер, «...способ, каким говорят, или безмолвствуют сами вещи»¹⁷³. Здесь он опирается на работу Барта «Camera Lucida», в которой фотография представлена как поле взаимодействия значений (stadium) и чистого переживания – аффекта (punctum). И тот и другой пример позволяют говорить об эстетике как о поле взаимодействия разнородных (несоразмерных) элементов, причем возможность их взаимодействия не связана с редукцией к общему знаменателю: «С одной стороны, образ есть несоизмеримая самобытность, с другой – операция приведения к общности»¹⁷⁴. Примером такого функционирования образа является «разъединительное соединение образов Годара» в «Истории(ях) кино», где в основе монтажа лежит не «временное определение телеологии», а «дистанция по отношению к определенной форме общей меры»¹⁷⁵.

Рансьер считает, что этот пространственный критерий, в противоположность временному, позволяет построить образ, свободный от иерархий и рациональной схемы подчинения мысли и чувства «общей мере», то есть причинно-следственной связи, логике: «Изображать значило доводить до наивысшей чувственной выразительности мысли и чувства, в которых проявлялась причинная связь, и, кроме того, пробуждать особые аффекты, усиливающие восприятие этой связи. На этом подчинении «образа» «тексту» в мысли поэмы основывалось также соотношение искусств, руководимых им как законом»¹⁷⁶.

¹⁷³ Там же, с. 167.

¹⁷⁴ Там же, с. 183.

¹⁷⁵ Там же, с. 183.

¹⁷⁶ Там же, с. 187.

Следовательно, образ в эстетическом режиме представляет собой то, что в отношении политики Рансьер называет *диссенсусом*, а в отношении современности в целом – *паратаксисом*, суть которого – «хаотическое соположение, великое смещение, безразличное к значениям и материальностям»¹⁷⁷, единственный принцип которого заключается в отсутствии всякой меры.

Таким образом, Рансьер, выводя принцип противоречия, или *диссенсуса*, из эстетики, накладывает его на политику, чтобы избежать двух неминуемых альтернатив - шизофрении или консенсуса – которые грозят обществу, после утраты «общей меры»: «эстетическая мера искусства должна выстраиваться ... как мера противоречивая, питаемая великой хаотической мощью разрозненных элементов, но тем самым и способная отделять этот хаос - или эту «глупость» - искусства от ужасов большого взрыва и оцепенения большого согласия»¹⁷⁸.

Спасением от того, и от другого, и выражением великого *паратаксиса* Рансьер предлагает считать фразу-образ. Особенность ее заключается в том, что она перевертывает соотношение мысли-чувства в образе. Фраза (то есть означивание) выполняет роль материала, она придает плотность, олицетворяет пассивность, а образ является «активной силой перемены режима»: «...(фраза-образ) – единство, в котором хаотическая сила великого паратаксиса раздваивается на фразирующую силу непрерывности и изображающую силу прерывания»¹⁷⁹. Можно сказать, что этот синтаксис есть монтаж, примеры которого Рансьер подробно описывает, выделяя два способа объединения образов: путем столкновения и конфликта (который открывает «другой порядок мер»), и через механизм тайны (которая создает родство между несопоставимыми элементами)¹⁸⁰.

Таким образом, сходство и «общая мера», как бы их не критиковал Рансьер в начале книги, признаются все-таки необходимыми, но проявляют особенный

¹⁷⁷ Там же, с. 190.

¹⁷⁸ Там же, с. 192.

¹⁷⁹ Там же, с. 193.

¹⁸⁰ См.: там же, с. 201.

характер, так как их критерий перестает быть этическим (в условиях современной «нео-символической и нео-гуманистической эпохи в искусстве»), а становится эстетическим (дающим равенство в хаосе). Организующим началом этого единства является медиум, который понимается уже не как средство изображения, а как территория эксперимента: «(медиум это) ...поверхность равенства способов делания, присущая различным искусствам, идеальное пространство сочленения этих способов делания и форм зримости и умопостигаемости, определяющих то, каким образом они могут мыслиться и рассматриваться»¹⁸¹.

Так провозглашается «грязность» искусства, и в этом, пожалуй, главное отличие Раньсера от всех рассматриваемых авторов, так как он признает, что у искусства нет ничего принципиально «своего», ибо оно всегда является идеальной площадкой для эксперимента. Огромная роль медиума заключается в том, что он является и связующим элементом (чем в изобразительном режиме считалась трансцендентная идея), и предельно демократичным средством выражения. В связи с этим Рансьер заново поднимает проблему *неизобразимого*, которая перестает быть проблемой в эстетическом режиме, где не может возникать противоречий между чувственным и умопостигаемым. Теперь мерой всего становится медиум: «когда свидетельство должно выразить опыт нечеловеческого, оно естественным образом находит уже сформированный язык становления нечеловеческим, язык тождества человеческих чувств и нечеловеческих движений. Это тот самый язык, которым эстетический вымысел противоположен вымыслу изобразительному. В строгом смысле можно было бы сказать, что непредставимое сосредоточено именно здесь – в невозможности для некоторого опыта высказываться на своем собственном языке. Таков отличительный признак эстетического режима искусства – принципиальное тождество собственного и несобственного»¹⁸².

Таким образом, принцип разлада, выявленный как определяющий в организации субъективности, проявляет себя только эстетическими средствами.

¹⁸¹ Там же, с. 216.

¹⁸² Там же, с. 254.

Политика в этом смысле выглядит полем, где происходит поиск общего смысла, никогда, впрочем, недостижимого. Поэтому правильнее было бы сказать, что это эстетика предлагает метод и средства для разрешения противоречий современной субъективности. Но, как мы видим, специфика чувственности заключается не в ее аутентичности внутреннему миру субъекта, не в опоре на неискаженную индивидуальность, а как раз наоборот, она берет свое начало в коллективности. Поэтому есть основания утверждать, что концепт человека *чувствующего* в таком ракурсе может действительно послужить интересной альтернативой классической парадигме субъекта-творца.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Логика нашего теоретического рассуждения привела к необходимости выхода за традиционные пределы эстетики. Сам масштаб поставленных вопросов обязывает смотреть на эстетическую проблематику с точек зрения различных дисциплин и различных логик.

Главным предметом всего исследования оставался концепт чувственности и его трансформации, в зависимости от вписанности в ту или иную парадигму. В первой главе были определены причины появления интереса к этому концепту и контексты, в которых он используется. Основываясь на теориях Э.Диссанайк и Л.Ферри, мы определили, что концепт чувственности преимущественно выдвигается в качестве попытки разрешить конфликт между частным и общим, индивидуальным и коллективным. Была проанализирована скрытая, но имплицитно присущая этому концепту, установка на непоколебимую ценность индивидуальности, то есть на ценность субъекта, основывающегося на своем частном, внутреннем пространстве. Эта изначальная установка определяет роль чувственности в эстетическом пространстве, как роль *неискажающего* посредника между внутренним и внешним, примиряющего индивидуальное и коллективное. Определив контекст проблематики чувственности в современной эстетике, мы поставили под вопрос возможность разрешения конфликта общего и частного через концепт чувственности.

По нашему мнению, интерес к концепту чувственности связан прежде всего с возрастающим значением частной сферы в современной культуре при одновременной девальвации мира внешнего, с утратой веры в то, что именно внешняя инстанция является опорой внутренней, а последняя, в свою очередь,

есть не что иное, как ее отражение. Эпоха научной революции, и позже, просвещенческих идей переустройства общества, стала началом поиска субъектом опоры не во внешнем мире, а в своих собственных основаниях. Если раньше истинным и объективным считался мир идей (не подвластных изменению), то теперь истина приписывается самому процессу вопрошания. Картезианское сомнение, как опорная точка субъективности, в своих предпосылках имеет эмансипацию субъекта, его независимость от внешней инстанции (от Бога). Следствием этого процесса является приписывание субъективному (внутреннему) миру характеристик аутентичности, истинности, непосредственности, независимости. На смену объективной универсальности приходит универсальность субъективная.

Концепт чувственности в этой перспективе действительно открывает определенные перспективы, так как чувственность, сама по себе, не будучи универсальной (ведь чувство по определению индивидуально), создает механизмы универсализации индивидуального переживания. Тем не менее, по нашему мнению, на этом перспективы такого взгляда заканчиваются, поскольку такая теория предполагает лишь поверхностную замену рациональной коммуникации – чувственной. Этот проект во многом напоминает идеи эпохи Просвещения, которые выстраивались вокруг идеалов совершенного общества, состоящего из автономных индивидов. Таким образом, отрицая интерпретацию чувственности, как недогматичную альтернативу рациональности, мы, тем не менее, не отрицаем важности самого контекста, в котором ведется эта полемика. Но чтобы найти выход из обозначенных проблем, мы по-другому расставляем акценты, поставив вопрос не о том, в какой мере чувственность может являться гарантом интимности, а значит подлинности, но о том, как меняется отношение дистанции (трансценденции и имманентности) с постановкой чувственности на место рациональности.

Исходя из этого, центральной проблемой второй главы стало соотношение внутреннего и внешнего, субъекта чувствующего и субъекта рационального. Сопоставив две парадигмы субъективности – деятельно рациональной и

рецептивной, представленных позициями Ж-П.Сартра и М.Мерло-Понти, мы выдвинули гипотезу о том, что субъект рациональный – это активный субъект, индивидуальность, противопоставляющая себя внешней (трансцендентной) инстанции, в то время, как субъект чувствующий – это субъект скорее пассивный, границы которого по отношению к миру размыты. Вместе с тем, признавая это противопоставление условным, так как оно не отражает суть противоречия, мы считаем более целесообразным разделить субъекта, противопоставляющего себя миру как трансцендентности, и субъекта, чьи границы с миром размыты. Во втором случае мир принимает на себя образ действия субъекта. Таким образом, мы попытались концептуализировать дистанцию. Если в первом случае субъект противопоставляет себя внешней инстанции, то во втором случае чистой внешней инстанции не существует. Вместе с тем мы полагаем, что трансцендентная функция все-таки необходима; и если мы ее не выводим за границы субъекта, значит, мы должны определить, какое место она может занимать. Этому вопросу посвящен последний параграф второй главы, в котором мы подходим к проблеме в аспекте визуальности, обратившись к концепции образа.

Сравнительный анализ позиций Сартра и Мерло-Понти показал, что если в онтологии Сатра субъект, противопоставляющий себя миру, в образе полностью осуществляет свою субъективность, а воображаемое тем самым оказывается тотализирующей и при этом замкнутой системой, то статус образа, по Мерло-Понти, остается неясным.

С точки зрения феноменологии Сартра, субъект сознания полностью проявляет себя во взгляде, овеществляющем и присваивающем мир. Главной характеристикой сознания является его активность (направленность) по отношению к индифферентному миру. По Мерло-Понти, мир уже не является индифферентным, а субъект перестает быть активным. Тем не менее, феноменологию восприятия нельзя считать простым перенесением акцентов с активности на пассивность. Через феномен хиазма воспринимаемого-воспринимающего, Мерло-Понти показывает, что к этим двум категориям все не

сводится, что остается некоторый остаток, *невидимое*, которое в полном смысле слова не принадлежит ни миру, ни субъекту.

Хотя Мерло-Понти отказывается от противопоставления внутреннего и внешнего, значит ли это, что трансцендентальности, как воплощения абсолютной инаковости, несовпадения с субъектом, не существует? На основе анализа его позиции мы установили, что он не просто переносит акцент с внутренней активности субъекта на внешнюю организованность и автономность мира. Значимость идей Мерло-Понти, по нашему мнению, обусловлена тем, что он строит свою онтологию не на основе двух противоположных элементов, а открывает третий – независимый от них. Именно с этим третьим элементом мы связали функцию дистанции, или место трансценденции в недогматической онтологии субъекта. Продолжение этой логики рассуждений приводит к работам Ж.Лакана, в системе которого функцию трансцендентного исполняет третий элемент (объект *a*).

Таким образом, была обозначена точка расхождения нашего анализа с уже устоявшейся концепцией *homo aestheticus* как поиска связи между понятиями внутреннего и внешнего, с одной стороны, и проблематизации самого этого разделения – с другой.

В третьей главе вопросы соотношения частного и общего, субъективности и индивидуальности, места трансцендентального, рассмотрены на материале искусства. Если выводом второй главы стало то, что не только эстетические, но и общефилософские проблемы сводятся к новому пониманию образа, то в третьей главе предметом исследования стал вопрос о том, как и в связи с чем изменяется сам образ и к чему эти изменения приводят. Процесс радикальной трансформации визуальной сферы в XX веке мы назвали кризисом репрезентации в искусстве. Задачей исследования в этой главе была проверка гипотезы о том, что эстетику можно считать полем нахождения новой, неклассической субъективности. Подтверждением служит то, что новая образность несет в себе (вместе с новым способом репрезентации) новое место для трансцендентального, которое не

является ни внутри – ни вне-положенным субъекту, что выявилось благодаря изменению, прежде всего, технической стороны создания образа.

В четвертой заключительной главе на основе этого концепта и, возвращаясь к вопросу о чувственности, выстраивается понимание эстетики, как метафизики, посредством которой можно по-новому артикулировать субъективность. Благодаря концепту разлада, введенному Ж.Рансьером, можно увидеть, что поле эстетического позволяет существовать одновременно единству и различию, общему и частному. В этом смысле чувственность не как предмет, а как метод организации этого сложного пространства, можно считать основой эстетики. Вопрос же о статусе предмета в этом контексте теряет свою актуальность, так как основным условием существования эстетического поля является так называемый «аннулированный» или де-индивидуализированный субъект.

Несмотря на то, что центральная роль в наших рассуждениях отводится эстетике, в ряде случаев трудно разграничить, где выводы касаются политики, где – онтологии, а где – непосредственно художественной образности. Это свидетельствует о том, что, по-видимому, любая проблематика постмодерна не может быть рассмотрена средствами какого-либо одного дисциплинарного подхода – такое строгое разделение есть скорее наследие классической мысли.

Таким образом, в ходе исследования мы пришли к выводу, что фундаментальные вопросы современной эстетики выходят за рамки проблем, поставленных классической эстетикой, затрагивая общефилософские онтологические аспекты субъективности. Анализ концепта чувственности, приводит к выводу о девальвации концепта индивидуальности, как самообоснованной субъективности, что ставит под вопрос и ценность частного пространства. В этом смысле эстетическая теория чувственности противостоит логике современности, ценности которой являются преимущественно ценностями частного порядка. Вместе с тем это противостояние может быть продуктивным как для эстетики, так и для философской мысли в целом. Наша точка зрения состоит в том, что новая трактовка концепта чувственности может быть положена в основу современной эстетики и открыть значительные перспективы для

философской мысли, если чувственность не замыкать в границах индивидуальности, поскольку индивидуальность, как выражение внутреннего пространства, не может считаться онтологической основой субъекта. Поэтому мы можем заключить, что концепт эстетической чувственности, рассмотренный в контексте проблем общего и частного, универсального и индивидуального, существенно раздвигает границы проблем обоснования новоевропейского субъекта, благодаря чему он может послужить базой построения *неклассической* эстетической теории.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. - М. – СПб.: «Медиум»-«Ювента», 1997. – 312 с.
2. Арндт Х. *Vita activa*, или о деятельной жизни. / Пер. с нем. и англ. В. В. Бибикина. - СПб: Алетейа, 2000. — 437 с.
3. Бадью А. Краткий трактат по метаполитике. - М.: Логос, 2005. - 240 с.
4. Бадью А. Можно ли мыслить политику? Краткий трактат по метаполитике. / пер. с фр. - Б. Скуратов, К. Голубович. - М.: Логос, 2005. - 239 с.
5. Барт Р. *Camera Lucida*. - М.: Ad Marginem, 1997. – 233 с.
6. Батлер Дж. Психика власти. - М.: Алетейя, 2002. – 168 с.
7. Бахтин М.М. К философии поступка // М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов. - Киев: Next, 1994. – 383 с.
8. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. - М.: Ad Marginem, 1997. – 224 с.
9. Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. - М.: Добросвет, 2000. – 378 с.
10. Бодрийар Ж. Фотография или письмо света [Электронный ресурс] // - Минск, 2006. - Режим доступа: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev1a.html>
11. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. - М.: Пргресс-Традиция, 2012. – 840 с.
12. Гройс Б. Утопия и обмен. - М.: Знак, 1993. – 374 с.

13. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа. - М.: Художественный Журнал, 2006. – 200 с.
14. Грякалов А.А. Письмо и событие. - СПб.: Наука, 2004. – 484 с.
15. Грякалов А.А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос НОМО AESTHETICUS [Электронный ресурс] // Вопросы философии - 2013. №3. - Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=689&Itemid=52 (дата обращения 19.08.2013)
16. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. - М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 184 с.
17. Декарт Р. Рассуждение о методе. Сочинения в 2-х томах, т. 1, - М.: Мысль, 1989. – 666 с.
18. Делез Ж. Переговоры. - СПб.: Наука, 2004. – 234 с.
19. Делез Ж. Фуко. - М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 172 с.
20. Дьяков А.В. Жак Лакан: философия-синтом // Вестник ВГУ. Серия «Философия». - 2009. - № 1. С. 34-48.
21. Ермилов К.А. Экология техногенной цивилизации: диссертация канд. филос. наук: 09.00.03/ Ермилов Кирилл Андреевич. - СПб., 2010. URL: <http://www.dissercat.com/content/ekologiya-tekhnogennai-tsivilizatsii> - 202 с.
22. Ермилов К.А. Эстетика и экология: место для политического диалога//АКТУАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА — II. Материалы международного форума 15-26 мая 2014 года. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2014. - С. 93-95.
23. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. - М.: Художественный журнал, 1998. – 236 с.
24. Кант И. Критика способности суждения. - М.: Мысль, 1966. – 743 с.
25. Закс Л. Эстезис: базовые вещи. К научным основаниям диалога эстетик//Актуальная эстетика 1. Материалы международного форума 10-11 октября 2013 года. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2013. - С. 10-11.

26. Краус, Р. Переизобретение средства / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. - 2003. - № 3. С. 105-127.
27. Круглова Т.А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: диссертация докт. филос. наук: 09.00.04/ Круглова Татьяна Анатольевна. - Екатеринбург: 2005. - 430 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/iskusstvo-sotsrealizma-kak-kulturno-antropologicheskaya-i-khudozhestvenno-kommunikativnaya-s>
28. Лакан Ж. Семинары. Т. VII. Этика психоанализа. - М.: Логос, 2006. - 160 с.
29. Лакан Ж. Семинары. Т. XI. Четыре основные понятия психоанализа. - М.: Логос, 2004. - 304 с.
30. Лакан Ж. Семинары. Т. XXVII. Изнанка психоанализа. - М.: Логос, 2008. - 272с.
31. Лакан Ж. Семинары. Т. X. Тревога. - М.: Логос, 2010. - 424 с.
32. Лакло Э. Невозможность общества. - М.: Логос. 2003. №4-5. С. 54-58.
33. Лангер С. Философия в новом ключе. - М.: Республика, 2000. - 287 с.
34. Лиотар Ф. Хаидеггер и «евреи». - СПб.: Аксиома, 2001. - 187 с.
35. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. - СПб.: Алетейа, 2000. - 347 с.
36. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - Спб.: Наука, 1999. - 603 с.
37. Мерло-Понти М. Око и дух. - М.: Искусство, 1992. - 63 с.
38. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. - Минск: Логвинов, 2006. - 203 с.
39. Никонова С.Б. Эстетическая рациональность и новое мифологическое мышление. - М.: Согласие, 2012. - 416 с.
40. Петровская Е.В. Антифотография. - М.: Три квадрата, 2003. - 112 с.
41. Петровская Е.В. Теория образа. - М.: РГГУ, 2010. - 286 с.
42. Петровская Е.В. Безымянные сообщества. - М.: Фаланстер, 2012. - 344 с.
43. Подорога В.А. Непредъявленная фотография // Автобиография. Тетради по аналитической антропологии. - №1. - М.: Логос, 2001. - 438 с.

44. Радеев А.Е. Поворот к множественности в эстетике и проблема чувственности // Вестник ЛГУ им. А.С.Пушкина. Том 2. Философия. Выпуск 3. 2013. С. 108-116.
45. Радеев А.Е. Что знает эстетика о чувственности? // *Studia Culturae*. Выпуск 17. 2013. С. 61-67.
46. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. - М.: Machina, 2004. - 264 с.
47. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. - СПб.: Европейский университет, 2007. – 264 с.
48. Рансьер Ж. На краю политического. - М.: Праксис, 2006. – 240 с.
49. Рыков А.В. Постмодернизм как радикальный консерватизм. - СПб.: Алетейя, 2007. – 376 с.
50. Сартр Ж-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. - М.: Республика, 2000. – 638 с.
51. Сартр Ж-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб.: Наука, 2001. – 319 с.
52. Савченкова Н.М. Альтернативные стили чувствования. - СПб.: Алетейя, 2006. – 172 с.
53. Соколов Е.Г. Аналитика массовой культуры: диссертация докт. филос. наук: 24.00.01/ Соколов Евгений Георгиевич. - СПб.: 2002. – 321 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/analitika-massovoi-kultury>
54. Соколов Б.Г., Соколов Е.Г. Мыслить со-временность. - СПб.: Изд-во РХГА, 2011. – 296 с.
55. Суворов Н.Н. Элитарная и массовая культуры в атмосфере постмодернизма. - СПб.: 2002. – 100 с.
56. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. – 257 с.
57. Устюгова Е.Н. Романтическая душа в поисках формы. //История эстетики. Учебное пособие под ред. В.В.Прозерского и Н.В.Голик. - СПб.: Изд-во РХГА, 2011. – 815 с.

58. Флюссер В. За философию фотографии. - СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 2008. – 146с.
59. Фоменко А.. Монтаж, фактография, эпос. - СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 2007. – 372 с.
60. Фрейд З. Психоаналитические этюды. - Минск: Попурри, 1997. – 606 с.
61. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности. - СПб.: Питер, 2004. – 400 с.
62. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. - М.: Касталь, 1996. – 448 с.
63. Фуко М. Что такое Просвещение? //Вестник Московского университета. - Сер. 9. Филология. 1999. №2. С. 132-149.
64. Юран А. Утраченный аффект психоанализа // Психоанализ, №2 (7), Киев, 2005. С. 132-160.
65. Ямпольский М.Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. - М.: НЛЮ, 2007. – 616 с.
66. Ямпольский М. Б. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. - М.: НЛЮ, 2010. – 688 с.
67. Agamben J. Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. London, New York: Routledge, 1998.
68. Badiou A. Petit manuel d'inesthétique. Paris: Seuil, 1998.
69. Birman J. Je suis vu, donc je suis: La visibilité en question //Les tyrannies de la visibilité, ERES, Sociologie Clinique, 2011. P. 39-52.
70. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: Les Presse Du Reel, 2002.
71. Braidotti R. Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory. New York: Columbia University Press, 1994.
72. Carroll N., Art and Human Nature // The journal of aesthetics and art criticism. №62, 2004. P.109-118.
73. Diaconu M. Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste // Contemporary Aesthetics, vol. 4, 2006. URL:
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385> (дата обращения 01.11.11)

74. Dissanayake E. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. N.Y.: 1995.
75. Duportail G F. *Le moment topologique de la phénoménologie française*// Centre Sèvres, *Archives de Philosophie*, №73, 2010. P. 47-65.
76. Dupotail G F. *Psychanalyse et phénoménologie : questions et enjeux*// Centre Sèvres | *Archives de Philosophie*, № 7, 2006. P. 163-174.
77. Dupotail G F., *Une chaire à réparer :le noeud manqué de Merleau-Ponty*//ERES, № 23, 2009. P. 51-68.
78. Elsener E. *Entre voir et dire*. Thèse de doctorat de philosophie. Paris, 2010.
79. Ehrenberg A. *La fatigue d'être soi*. Paris: Odile Jacob, 2010.
80. Ferry Luc. *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1990.
81. Giust-Desprairies F. *Le visible et l'invisible dans les formes de l'individualité contemporaine, Les tyrannies de la visibilité* // ERES | *Sociologie clinique*, 2011. P. 281-291.
82. Godfrey T. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
83. Jodeau-Belle L. et Ottavi L. (dir.) *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne*. Rennes: PUR, 2010.
84. Lacan J. *Ecrits*, t. I. Paris: Seuil, 1999.
85. Lacan J. *Ecrits*, t. II. Paris: Seuil, 1999.
86. Lacan J. *Autres écrits*. Paris, Seuil, 2001.
87. Leguil C. *Sartre avec Lacan*, Paris: Navarin, 2012.
88. Landman C. *La topologie de Lacan : une réponse à la demande contemporaine ?* // *Psychanalyse et psychiatrie*/ ERES, 2001. P. 187 – 193.
89. Porge E. *Transmettre la clinique psychanalytique*. Paris: ERES, 2005.
90. Porge E. *Des fondements de la clinique psychanalytique*. Paris: ERES, 2008.
91. Sontag S. *On photography*. New York: Routledge, 1990.
92. Wajcman G. *L'image et la vérité*//eres.savoirs et clinique. 2003/2. P. 57 – 71.
93. Welsch W. *Aesthetics Beyond Aesthetics* // *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and*

- Theory, ed. Martti Honkanen, Helsinki: 1997. URL: <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/beyond.html> (дата обращения: 01.11.11)
94. Zenoni A. Lacan et Merleau-Ponty : dialogue et divergence // URL: <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/LINCONSCIENT-DE-LACAN-18.pdf> (дата обращения 3.06.2014)
95. Zizek S. L'homo sacer comme objet du discours de l'université// P.U.F. | Cités, №16, 4/2003. P. 25-41.